## مفتتـــح

# ثقافةُ الزُّجاج والحَجَر

جيـل الخليـج العـربي، مـن مواليـد الأربعينيـات والخمسـينيات مـن القـرن المـاضي، الذيـن عايشـوا شـيئاً مـن مرئيـات مـا تبقـى مـن معطيـات ذلـك الزمـان بثقافتـه وأخلاقـه، وقُـدّر لبعضهـم أن يُسـافر ويعـود لـيرى ليـلاً مـن علـوٍ منخفـض، عنـد قـرب هبـوط الطائـرة شُـعل آبـار النفـط وهـي تحـرق الغـاز فيتفـاءل بمسـتقبل باهـر لهـذا السـاحل الشـرقي العزيـز مـن الوطـن العـربي، ثـم يعايـش هـذا الجيـل معطيـات ومرئيـات زماننـا المـادي هـذا، لا شـك تخالجهـم –أمثـالي– غربـة روحيـة وعاطفيـة، وبالـذات حـين ينتشـر مـن حولهـم تراكـم شـواهق الأبنيـة المشـيّدة مـن خليـط الأسـمنت والزّجـاج والحجـر وبـارد الرّخـام ولامـع الطـوب والبـلاط، تقـود إليـه شـوارع الأسـفلت المُـضاءة بالنّيـون ولوامـع الإعلانـات وأشـجار البلاسـتك وإشـارات المـرور العديـدة المعلّقـة الحاشـدة مـن حولهـا مركبـات الدّفـع الرّباعـي والسـيارات الفارهـة بأصـوات انزلاقـات العجـلات المتسـارعة علـى الطـرق.

هـذا إن قبلنـاه مـن جانـب كإحـدى ضرائـب العصـر، ففـي الجانـب الآخـر تتكالـب علـى أجيالنـا الحاضـرة آلات الترويـج الشّـكلاني بتقنياتهـا العالميـة المتطـوّرة لبـثّ الخـواء الـرّوحي والتّسـطيح الممنهـج لجوهـر ثقـافي يسـتنزف مـن الـرّوح معدنهـا الإنسـاني، ومـن القلـب نبضاتـه البشـريّة ذات المعـاني العظيمـة.

إن الرّجـوع الى القيـم الإنسـانيّة العفويـة الـتي احتفـت بهـا ثقافـات الشـعوب علـى مـر الأزمـان، وظلـت هـي الـرّوح الإنسـانيّة الحيّـة المتواتـرة مـن جيـل الى جيـل، بهـدف التوثيـق والحفـظ، ليسـت كمـا يعتقـد بعـض المكابريـن بأنّهـا حركـة عاطفيّـة ماضويّـة، هدفهـا تمجيـد الزّمـن الجميـل، وإنمـا هـي بوعـي وإرادة أصيلـة تهـدف لتأكيـد قيمـة منتـج إنسـاني عفـوي نبيـل شـكّل أسـاس هُويّـة الشـعوب في جانـب، وفي جانـب آخـر، هـو دون شـك، معـادل موضوعـي لفقـد الهويّـة الوطنيّـة ولعـدوى الغربـة الروحيّـة الـتي سـتلازم تعاقـب الأجيـال مـع ازديـاد التعقيـد في التقنيـات الـتي تقـود البشـر كل يـوم بشـراهة إلى الفرديّـة والانعـزال والتوحّـد وأمـراض العصـر.

إن إدراك الجيـل لأسـاس ثقافـة بـلاده الوطنيـة والوعـي بمكوناتهـا، سـيكون تحصينـاً لهـذه الثقافـة مـن أن تُخترق أو أن تُفـرّغ مـن لبّهـا الأصيـل لتكـون مجـرد أداة مـن أدوات الإلهـاء وتبديـد الوقـت، لإعـلاء وتمجيـد ثقافـة الأسـمنت والزجـاج والحجـر وجعلهـا وحيـدة هـي الهـدف، وأن يكـون الدخـول إلى الجوهـر في كل معـاني حياتنـا المعاصـرة مـن أبـواب الاسـتثمارات الماديـة وإلباسـها وحدهـا لبـوس التحضّـر والتقـدم، في موازاة تسـطيح عقـول الأجيـال والترويـج للخـواء الفكـري في الفنـون والآداب والأخـلاق بمظاهـر إعلاميـة واحتفاليـة كاذبـة وإعلانيـة جاذبـة ومؤثـرة تُقصـي المفكريـن والمبدعـين ومنتجـي الثقافـة. ولا بـد مـن التصـدي بوعـي ومسـؤولية لمثـل هـذه التوجهـات الـتي لا شـك تكـون نتيجتهـا كارثـة، نصحـو عليهـا يومـاً آسـفين .. مـن بعـد فـوات الأوان.



إن ثقافة الزجاج والحجر تغزو العالم، وهي إحدى مظاهر العصر، وربما تُحسب دليل تطور وتقدم الشعوب. والسؤال: هل هذه ضريبة التمدين ونتاج طبيعي لحضارة جديدة كاسحة تغزو كل شيء في العالم؟! أم أن هناك من يخطط ويقود ويروج بوسائل ذكية لتسطيح عقول البشر واستنزاف المدخرات الثقافية للأجيال؟!!

إن مملكة البحرين وفي يد منها ميثاق العمل الوطني، وفي الأخرى المشروع الإصلاحي للمقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة حفظه الله ورعاه، وهي تخطو بقيادة ورؤية تنفيذية جديدة يضطلع بها صاحب السمو الملكي الأمير سلمان بن حمد آل خليفة ولي العهد رئيس الوزراء حفظه الله ورعاه، مستنداً الى العديد من تجارب القيادة الحكيمة لصاحب السمو الملكي العم الراحل طيب الله ثراه، لحريّ بأن تكون من ضمن أولويات هذه الرؤية الجديدة ما كان غائباً في البحرين على مدى السنوات الماضية، وهو التخطيط لوضع استراتيجية وطنية للثقافة تتبناها الدولة على أعلى مستوى، وأن يُشكل مجلس وطني حقيقي للثقافة، أعضاؤه من أهل الفكر والفن والرأي، يضع الخطط المرحليّة لتنفيذ رؤى هذه الاستراتيجية، ويراقب ميدانياً خطوات تنفيذها، تجنباً لغلبة وهيْمنة المزاج الفردي في تسيير الأمور الثقافية للبلاد والتي بدأت منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي وحتى اليوم. ولا يُمكن لأي منصف أن يُنكر ما تم تحقيقه في المجالات الثقافية بعامة، إلا أننا نعني هنا وبالتحديد ما يخص أصول ومكونات ثقافة شعب البحرين العريق، ومستقبلها، وكرامة مبدعيها، ومستقبل أجيالها الفكري والفني والأدبي، خصوصاً وبأنها نتاج امتزاج وانصهار وتفاعل ثقافات العديد من البيئات والأطياف والأجناس، جعلت منها شعلة معرفيّة يشار إليها كمؤثر مهم في بناء مستقبل إنساني مشرّف.

والبحرين تحتفل بعيدها الوطني المجيد لهذا العام 2020، ندعو الله بأن يفتح أبواب التنوير أمام الوطن العزيز الغالي، وأن يحفظ مليكه الشّهم المقدام، وأن يوفق ولي عهده ورئيس مجلس الوزراء، وأن يُهيئ من حوله البطانة النظيفة الصّالحة لخدمة شعب كريم يستحق كل خير. والله ولي التوفيق.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

## تصدير

# قواعد بيانات الثقافة الشعبية «فرض عين»

تضم الثقافة الشعبية عناصر كثيرة، في القلب منها، ما أصبح متداولا الآن في الاستخدام وفي الوثائق الدولية من مصطلح جديد هو «التراث الثقافي غير المادي» (اتفاقية «اليونسكو» الخاصة بصون التراث الثقافي غير المادي - 2003 م). و حقيقة الأمر أن هذا التراث يمثل الجانب الحيّ من التراث الثقافي عامة، كما يمثل ذاكرة الشعوب بالإضافة إلى ما يشكله من قوة ثقافية مؤثرة، و دافعا معنويا ضروريا، ومصدرا روحيا لا ينضب ولا يتوقف عطاؤه على مدار التاريخ الإنساني. وعلى ذلك فإن صون هذا التراث هو خير وسيلة للحفاظ على هذا الجانب الثريّ من ثقافة الفرد والجماعة على السواء. ومن نافلة القول أن نشير إلى أن هذا يتطلب منا -اجتماعيا وثقافيا- العمل الجاد من أجل الحفاظ على أن يُكسب الإنسان ما يحقق به وجوده، ويؤكد هويته، وبمعنى آخر، الحفاظ على بقائه، واستمرار ثقافته.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن لعناصر هذا التراث أن تكون أساسا لنهضة اجتماعية ثقافية، تسهم في التنمية الاقتصادية للجماعة والمجتمع إذا تم توظيفها توظيفا علميا سليما لا يشوهها، ولا يسيء استخدامها، ولا ينتقص من قيمتها، وقيمة مبدعيها وحامليها وناقليها.

وقد اكتشفت شعوب أنه يمكنها الاستفادة من المعارف والحرف والأغاني والموسيقى والحكايات والاحتفالات الشعبية وغيرها من أشكال هذا التراث الثقافي غير المادي / عناصر الثقافة الشعبية التي تمتلكها في تحقيق تنمية اقتصادية مستدامة لأصحابها من مبدعين وحاملين وناقلين. ولعله لا يغيب عن الذهن أن كثيرا من الأعمال الفنية المحترمة التي لاقت انتشارا ورواجا وبقاء على صعيد الثقافة الإنسانية كلها، لها أصولها في الأغاني والموسيقى والسّير الشعبية والملاحم والرقصات التي أدّاها مغنون وحكاؤون وراقصون مجهولون.

والحقيقة التي ينبغي التأكيد عليها أن قضايا حفظ عناصر الثقافة الشعبية الوطنية وصونها، وتعزيز ما تعبر عنه من تنوع يُثري الثقافة الإنسانية عامة، وكذلك ملكيتها الفكرية، قد أصبحت وطنيا وعالميا أمورًا هامة و حيوية لغالبية الدول النامية وشعوبها باعتبارها المالك الأصيل لها. وعلى ذلك فهي -أي الشعوب والدول- صاحبة الحق في التصرف فيها بما يحفظ لها حقوقها، ويمنع عنها الاستغلال غير المشروع، وأعمال القرصنة التي تتعرض لها بشكل متزايد، خاصة في الآونة الأخيرة نظرا للتقدم الهائل في الوسائل الألكترونية المعاصرة وشبكات التواصل الاجتماعي وغيرها.

لقد طالبت الدول النامية - وما تزال تطالب - بضرورة توفير الحماية لعناصرثقافتها الشعبية فيما يمثله تراثها الثقافي غير المادي من خلال الجمع والوصف والتوثيق والصون بهدف الحفاظ على هويتها الثقافية، ومنع استغلال هذه العناصر دون مقابل وهو مادارت حوله المناقشات في الاجتماعات والمؤتمرات خلال مايزيد على نصف قرن في إطار منظمات الأمم المتحدة (منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلم / اليونسكو، والمنظمة العالمية للملكية الفكرية / الوايبو).

والحقيقة التي ينبغي أن تكون واضحة تماما، أن مسؤولية صون عناصر الثقافة الشعبية العربية التي يمثلها التراث الثقافي غير المادي وحمايته لما يعبر عنه من هوية، ولما له من قيمة ثقافية، وتاريخية، واجتماعية، واقتصادية يتطلب تضافر الجهود على الصعيد القومى عن طريق العمل المشترك لاتخاذ اجراءات عملية – علمية وقانونية – تؤكد أن هذا التراث يمثل جانبا كبيرا، غاية في الأهمية من ثقافتنا الشعبية التي تشكل في جوهرها هويتنا المستمرة عبر التاريخ. وأن هذا يقتضي بالضرورة :

- أولا: العمل على زيادة الوعي بقيمة عناصر هذه الثقافة الشعبية على الصعيد الإنساني عامة، وعلى الصعيد الوطني اجتماعيا واقتصاديا خاصة، بكل الوسائل المتاحة سواء عبر مناهج التعليم، ووسائل الاتصال المرئية والمسموعة والمكتوبة، والمؤتمرات والندوات، وورش العمل وغيرها. وهنا ينبغي الاعتراف بأن هذه المجلة تقوم بسد فراغ هائل في هذا المجال وتنهض على نحو علمي بدور هام ملحوظ في تعميق الوعي بالثقافة الشعبية وأهمية الحفاظ عليها واحترامها ودراستها، إلى جانب شقيقات لها في المجال ذاته.
- ثانيا: أن يتم –في كل بلد عربيّ– إنشاء قاعدة بيانات علمية وطنية تسجل عناصر الثقافة الشعبية فيما يمثله التراث الثقافي غير المادي لكل بلد عن طريق جمع هذه العناصر، ووصفها وصفا علميا دقيقا، وتوثيقها وتصنيفها، تمهيدا لإنشاء قاعدة بيانات عربية تضم عناصر هذا التراث و تعتمد – أو تُبنى – على هذه القواعد الوطنية الخاصة بكل بلد.

ولعله ينبغي أن يكون واضحا أننا عندما ندعو إلى جمع عناصر الثقافة الشعبية العربية، وصونها، وحمايتها بإنشاء قواعد بيانات تضمها إنما نصدر في الحقيقة عن واقع ثقافي اجتماعي يتسم بالتنوع الثريّ، و تؤكده هويّة عربية مشتركة ماضيا وحاضرا، وهوما يجب تأكيده وتعميقه والحرص على استمراره وإثرائه. هذا بالإضافة إلى إتاحتها بشكل منظم موثوق به يحقق الاستفادة منها وتنميتها على نحو علميّ مدروس بما يناسب الحاجات الإنسانية في الحاضر والتي تستجد في المستقبل، دون إهدار لحق الفرد المبدع أو الجماعة التي حافظت على هذه العناصر من آداب وفنون ومعارف وتقاليد وتناقلتها عبر أجيال.

والذى لا شك فيه، ولا ينبغي أن يغيب عن الذهن، أن الهدف من إنشاء قواعد البيانات التي تتضمن عناصر الثقافة الشعبية بهدف صونها وحمايتها مما أشرنا إليه لا يقتصر فقط على مايمكن الحصول عليه من منافع مادية أو عوائد اقتصادية؛ ذلك أن الحفاظ على الثراء والتنوع الذي يميز الثقافة الشعبية العربية ويؤكد هويتها ويصونها أهم كثيرا من التركيز على المنافع والعوائد الإقتصادية رغم أهميتها التي لا تنكر لها ولا نقلل من شأنها.

لقد استقر الأمر علميا وعالميا على أن قواعد البيانات الخاصة بعناصر الثقافة الشعبية هي الأسلوب العلمي المعاصر الذى يتم عن طريقه التعرف على هذه العناصر المجموعة جمعا ميدانيا موثقا ومن ثم حمايتها، كما أنها هي الوسيلة الإيجابية المعتمدة لحفظ هذه العناصر وتنظيم الجهود المبذولة للاستفادة بها في الدراسات العلمية وفي دمجها في مجالات الاستثمار الاقتصادى المتعددة لتحقيق تنمية مستدامة للمجتمع أفرادا وجماعات. هذا إلى جانب أنها الوسيلة الوحيدة الموثوق بها – فيما نرى – للحفاظ على إبداع ثقافي وفنيّ يوشك أن يضيع أو يختفي مع ما له من قيمة وطنيا وإنسانيا.

**أ . د. أحمد علي مرسي**

## الغلاف الأمامي

# البكّال (البقال): بائع الخضار

البكّال (البقال) هو بائع الخضار المتجول، ومن أهم الخضار التي كان يبيعها هي الخضار الورقية، كالبكّل (البقل)، أي الكراث، والرويد، أي الفجل، وغيرها. وتتمثل هذه الأنواع من الخضار في النداء الذي ينادي به البقال وهو يروج لبضاعته، من هذا النداء، على سبيل المثال، «رويد وبكّل ... بكّل ورويد». هذا، وتختزل الذاكرة الشعبية العديد من الصور التي تتضمن كل مراحل زراعة وإعداد وبيع هذه الأنواع من الخضار، بالطبع لا يمكننا أن نتناول كل تلك الصور وما ترتبط به من معارف وكنايات وأمثال، ولكننا سنحاول عرض بعض من ذلك الموروث الشعبي الذي ارتبط بهذه المهنة وهذه الأنواع من الخضار.

الصورة الأولى تبدأ منذ الصباح الباكر حيث يبدأ الفلاح بحصد هذه الأنواع من الخضار ومن ثم غسلها، وبعد ذلك، يفترش الفلاح له مكاناً في الظل ويضع أمامه كومة من خوص سعف النخيل ويبدأ بعدها بعملية «التكّشيم» (التقشيم)، أو عملية «تكّشيم الخوص»، وهي عملية فلق الخوص إلى شرائح طولية. وكّشم (أي قَشم) الخوصة أي فلقها، وتسمى شرائح الخوص التي تم فلقها باسم إكّشم (أي قشم) وجمعها إكّشوم (أي قشوم). وهذه الشرائح من الخوص يستخدمها الفلاح في عملية ربط الخضار وجعلها في صرر (أي جزم). وبعد إعداد الصرر تصبح الخضار جاهزة للبيع، فأما أن يسوقها الفلاح بنفسه أو يبيعها للبقال. يقوم البقال بوضع صرر الخضار في مراحل (جمع مرحلة) وهي أوعية مصنوعة من الخوص، وتوضع هذه المراحل على ظهر الحمار، وبعدها يبدأ البقال مشواره بالطوفان حول البيوت.

وعملية بيع الخضار قديماً لها صورة لا بد من التوقف عندها، فلم تكن الخضار تباع فقط مقابل مبلغ معين، وإنما تباع بالمقايضة أيضاً. حيث كانت الناس قديماً تجمع الطعام، أي نوى التمر، مع بقايا الخبز والرز وفضلات أطعمة أخرى، فلم يكن يرمى شيئاً من بقايا الطعام إلا العظام، وبعدها تقايض هذه الفضلات مع البقال.

يستخدم البقال ميزاناً خاصاً للمقايضة يتكون من كفتين وكل كفة عبارة عن كّفة (قفة)، وهي وعاء من الخوص. وهناك طريقة خاصة لحساب المقايضة، فأحيانا يقوم البقال بتقسيم ما يعطى له من فضلات إلى قسمين متساويين في الوزن، ويحتفظ بنصف ويقايض بالنصف الآخر، فيضعه في قفة من قفاف الميزان ويضع في الأخرى نفس الوزن من الخضار، أي لكل فرد يعطي خضاراً بمقدار وزن نصف الفضلات التي يقايض بها، هذا، وتتباين نسبة المقايضة بالفضلات بحسب سعر الخضار. وهذه الفضلات التي يجمعها البقال تستخدم كعلف للماشية.

هذه بعض الصور المختزلة في الذاكرة الشعبية، ولازالت الذاكرة الشعبية تحتفظ بالكثير من الموروث الذي ارتبط بالبقال والبقل والرويد وغيرها من الخضار.

أ. حسين محمد حسين



عدسة: ناهي علي

## الغلاف الخلفي

# «كونشيروس» من الديني إلى الشعبي

على غلافنا الخلفي لهذا العدد، صورة لسيدتين من أقاصي الغرب، حيث (المكسيك)؛ تلك البلاد التي امتازت، وما تزال، بغنىً ثقافي تولد منذ وطئ الإنسان جغرافيتها قبل ما يقارب الـ 15 ألف سنة، مُشكلاً الثقافات الأولى التي سبقت قيام «حضارة المايا» العريقة، وصولاً إلى آخر الحضارات الشامخة فيها، «حضارة الآزتك» الآفلة على يد الإسبان، بيد أن هذا الأفول لم يوقف أناس هذا البلد الخصب عن إنتاج ثقافات انصهرت مع ثقافة الغزاة، وثقافة الوافدين الجدد الذي جلبهم الإسبان معهم كعبيد، ما جعل (المكسيك) ومختلف بلاد الأمريكيتين، تختص بغنىً ثقافي، انعكس على أناسها في مختلف جوانب حياتهم؛ من عاداتهم، إلى طقوسهم، وأزيائهم، وطعامهم... وغيرها من التجليات التي تمظهر انصهار الثقافات وتداخلها على مر التاريخ.

في صورة الغلاف، الملتقطة بمهرجان تقليدي أقيم في (ولاية خاليسكو)، تقف السيدتان مستعرضتان ملابسهما الآزتكية التقليدية، المميزة ببريقها وزخرفتها، إلى جانب الريش الذي يكسو الجانب الخلفي لطوق الرأس، وتحملُ يمناهما أداةً لإصدار أصوات الخشخشة أثناء أداء الرقصة التقليدية المسمّاة «كونشيروس» (Concheros)؛ وهي من الرقصات التقليدية المتأصلة، التي تعود بجذورها إلى «الآزتك»، التي ازدهرت في وادي المكسيك، وأفَلت مطلع القرن الـ 16، بعد الغزو الإسباني، إلا أن عناصر طرأت على هذه الرقصة التي طعمت ببعض الفنون الوافدة مع الغزاة.

فقبل آلاف السنين، ابتكرت قبائل الـ «تشيتشيميكا» (Chichimeca) رقصة الـ «كونشيروس» لتكون رقصةً طقسيةً تمارس من قبل الشعوب الأصلية، ضمن طقوس شعائرية لاستدعاء أرواح الأسلاف، وقد استمر أداء هذه الرقصة ضمن طقس ديني، حتى منتصف القرن الـ 20، حيثُ أخذت هذه الرقصة أهمية ثقافية بوصفها شكلاً من أشكال الرقص الشعبي.

في هذه الرقصات، تتداخلُ الحركات الإيقاعية التي يزامنها الجسد مع الموسيقى والأصوات المختلفة، للوصول لتجربةٍ روحية يخوضها الراقصون. ولهذه الحركات وظائف متعددة، تعطي صاحب الأداء تجربةً تمتدُ للجانب البيولوجي، وهو بُعدٌ يُفترضُ بأن أداء هذه الحركات الجسدية المتناغمة، لهُ تأثيرٌ مباشرٌ على وظائف الدماغ، مفسراً الاندماج الكامل للراقص والحالة التي يعلو إليها.

فأياً كانت أشكال الرقص، دينية أو شعبية أو تسلوية، فإنها تشتركُ في بعض الخطوط العريضة، كالأداء المتناسق، وتحريك أعضاء الجسد بشكلٍ متناغم، وأداءهُ في جماعات، وكل ذلك يؤدي لانعكاسات على الحالة الفسلجية للجسد البشري، إذ أن للإيقاع المتكرر بين الموسيقى وحركة الجسد ارتباطات تأثيرية على الدماغ، وهذا ما يشير إليه عالم الأعصاب (أندروبي نيوبيرج)، وعالم النفس (يوجين داكويلي) في بحثهما عن المنشأ العصبي للدين، إذ يعتقدان بأن «جذور الطقوس الشعائرية لكل المجتمعات البشرية، من أشدها بدائية إلى أكثرها رفعةً، هي نتاج الحاجة العصبية البيولوجية المتأصلة في جميع الكائنات الحية، لكسر حدود الذات وتجاوزها»، وهذا ما يقوم به الرقص، الذي يكسرُ حدود الذات ويتجاوزها نحو الاتصال بالمطلق، أو بالكائنات الميتافيزيقية، كأرواح الأسلاف، أو الآلهة.. أو غيرها!

**أ. سيد أحمد رضا**



Image by:
official photograph during the International Folk and Dance festival Ohrid Waves 2019 which was in July 2019.

د. عبد الله بن معمر - الجزائر

# الفضاء السكني والثقافة:
## نحو أنتروبولوجيا للمنزل



حينما وجه الأنتروبولوجيون أنظارهم نحو الطريقة التي يشغل بها الناس مساكنهم، وأماكن الصيد والعمل، لاحظوا على الفور بأن الفضاء ليس حاملا محايدا. فبعض الأماكن تكون خاصة بالاحتفالات المقدسة، وأخرى تكون ممنوعة على الرجال أو النساء، وثمة أماكن يجب اجتنابها لأنها مسكونة بالأرواح الشريرة.

وقد كان الاهتمام الأول للباحثين، فيما يتعلق بشغل الفضاء، يتعلق بمورفولوجيا المدن والقرى. ففي حدائق الكواري وصف مالينوفسكي كيف أن لدى التروبرانديين تكون القرية مبنية حول موضوع مركزي مخصص للمراسيم، والرقص والممارسات الجماعية. والمساكن العائلية مرتبة حسب مكانة كل عائلة. وفي كتابه الأنتروبولوجيا البنيوية حاول ليفي - ستروس بناء نظرية رمزية في شغل الأماكن، تكون انعكاسا لبنية اجتماعية وذهنية معقولة جدا[1].

ففي العديد من المجتمعـات التقليدية يتم بناء القرى حسـب قواعد محددة لشـغل الفضاء، بحيـث أن بعض المنـازل تكون مخصصـة للرجال، وأخرى للنسـاء، بعض المواضـع تكون محصـورة على المراسـيم وبعضهـا الآخر على القـادة أو الشـامان، الفضـاءات الخاصـة والعامة المخصصـة للبعـض أو المحظـورة علـى البعـض الآخر، تعـد مؤشـرات رمزيـة قويـة جـدا، بحيث مـن يخترقها يرتكـب محرما حقيقيـا. فبنيـة القريـة البورورية تقوم علـى مركز موحد يتألـف من دار للرجال ومـنزل العازبين ومقـر اجتماع الرجـال المتزوجين الذي يحظر على النسـاء دخوله حظرا تاما. كما يشـمل المركز أيضا سـاحة الرقص المتاخمـة لدار الرجـال. إن تلك البنية تقـوم على العلاقة بـين المركز والأطـراف التي تتجلـى في تضاديـن: التضاد بين الذكـر (المركز) والأنـثى (الأطـراف)، والتضاد الآخر بين المقدس والدنيوي، ذلك أن المركز يسـتخدم كمسـرح للحيـاة الاحتفاليـة، في حـين يتـم تخصيـص الأطراف للنشـاطات المنزليـة الـتي تزاولهـا النسـاء باعتبارهـن مسـتبعدات بطبيعتهـن عن أسـرار الديانة[2].

الفضـاء الاجتماعـي أتـوني atoni مبـني حـول محـاور رئيسـية عديـدة والـتي تـبرز كتمظهـرات، ضمـن أبعـاد مختلفـة، لتقابـل أسـاسي بـين الخـارج والداخـل. هـذا المحـور يقـع أولا بـين الشـرفة حيـث يـأكل الرجـال وقيـام جماعـات العـزاب، وعمـق المـنزل، حيـث تـأكل النسـاء والفتيـات وينمـن. لـدى التتـوم الشـماليين، هنـاك تقابـل بـين البـاب الأمـامي، المخصـص للرجـال ويعتـبر كعـين للمـنزل، والبـاب الخلفـي، يعتـبر كمهبـل للمـنزل ويسـتعمل مـن قبـل النسـاء. داخـل المـنزل أتـوني هـذا التقابـل يظهـر بـين الجانـب الأيمـن (الذكـري) والجانـب الأيسـر (الأنثـوي) يـرى مـن الداخـل مقابـلا للبـاب الأمـامي، علـى اليمـين توجـد المسـطحة الكبـيرة حيـث تخـزن الحبـوب النيئـة، والـتي تسـتخدم ككرسي للرجـال، علـى اليسـار يوجـد المطبـخ وكذلـك المسـاطح حيـث يعـرض الطعـام المطبـوخ، وحيـث تلـد النسـاء، هـذا التطابـق بـين التقابـل نـيئ / مطبـوخ، والتقابـل الخـارج / الداخـل يفسـر بتصـور المطبـخ علـى أنـه نـار داخليـة تقابـل الشـمس باعتبارهـا نـارا خارجيـة[3].

وهكذا فداخل المنازل ذاتها نجد تقسيما رمزيا للمكان.

إن السـلطة والمركز والمقدس، إذن، تتدخل في الفضاء. وهذا الطابع الخـاص بالفضاء ليس خاصـا بالمجتمعات التقليديـة فقـط، بـل إننـا نجـده أيضـا في المجتمعـات الحديثـة تحت صـور شـتى. مثال ذلـك المكتـب الكبير للمديـر، وفصـل المراحيـض العموميـة بـين الرجـال والنسـاء، وفضـاء الكنائـس المقـدس وغيره[4].

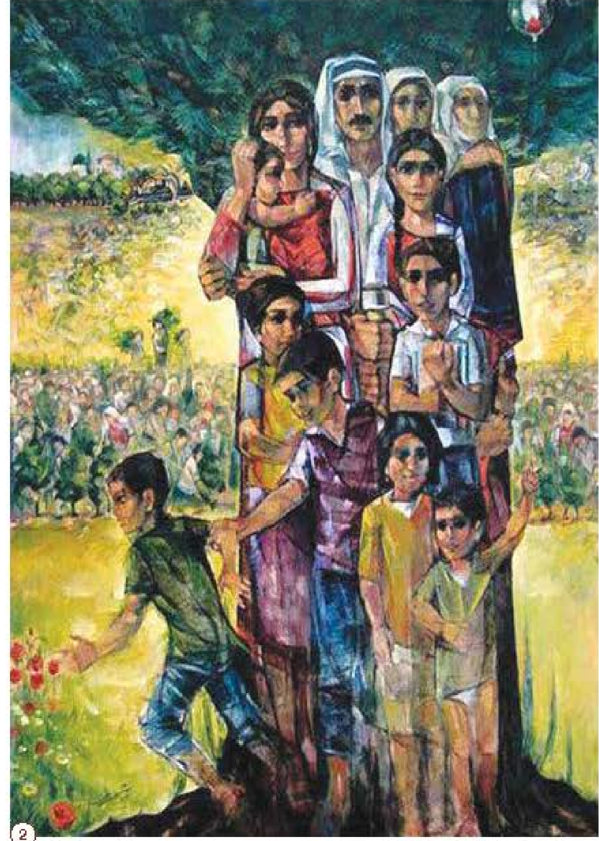
وهكذا فإن المفهوم الثقافي والاستخدام الاجتماعي لمصطلح المكان، كان محور الاهتمام الأنثروبولوجي من خلال مجالات عديدة من البحث بدءا من المورفولوجيا الاجتماعية ومرورا بالإيكولوجيا الثقافية وانتهاء بدراسات الشعائر، والرمزية، والفلسفة السلالية، والميدان الأحدث نسبيا هو أنثروبولوجيا الفراغ. وقد أماطت الدراسات الأنثروبولوجية للمكان اللثام عن عدد من الموضوعات الاجتماعية المختلفة، منها الأسلوب الذي يعكس به استخدام المكان وتوزيعه ملامح البناء الاجتماعي، والأسلوب الذي يعكس من خلاله المفاهيم والتصورات الفلسفية والكوزمولوجية (المتصلة بتفسير نشأة الكون) ومضامينها الإيكولوجية (البيئية)، وأخيرا أسلوب التحكم في المكان عمدا أو عن غير عمد[5].

أعمـال الأنثروبولوجيـين تبـين كيـف أن اسـتعمال الفضـاء يختلـف باختـلاف الثقافـات. فئـات التقابـل طاهـر / الجنس، خـاص / عـام، مهذب / غـير مهذب، ذكر / أنـثى، مفاهيـم التجمـع، والتربيـة أو العائلـة، التي تسـتدعي غالبـا فيمـا يخـص الصعوبـات المتعلقـة بالمسـاكنة في المجموعة الحضرية الواحدة، تفهم بطريقة مختلفـة حسـب الثقافـات الأصلية.

والأنثروبولوجيـا تحـاول وصـف وفهـم الانتاجـات، والممارسـات والتصـورات الخاصـة بالفضـاء الإنسـاني في اختلافاتهـا[6].

## تعريف أنثروبولوجيا الفضاء:

قبـل تعريـف أنثروبولوجيـا الفضـاء لنتسـاءل أولا مـع لويـس مـورو Louis Moreau إن كانـت هـذه الأنثروبولوجيـا ممكنـة. إنـه -فيمـا يـرى مـورو -بالنظـر


2

إلى الأعمال التي أنجزها علماء اجتماع وأنتروبولوجيون وجغرافيون، أمثال بالونديي (فضاء المدن الإفريقية)، علماء اجتماع مدرسة شيكاغو (ساهموا في تأسيس أنتروبولوجيا الفضاء السكني)، روبير هيرتز Robert Hertz وأعماله حول الذاكرة الجمعية، قام علاوة على ذلك بتحليلات دقيقة للفضاءات الإنسانية، مثلا مكان الحج، إنه بالنظر إلى ذلك يمكن الحديث عن أنتروبولوجيا الفضاء فيما يذهب لويس مورو. ويضيف هذا الأخير أنه في ميدان الفضاء ليس هناك تمييز بين علم الاجتماع والأنتروبولوجيا، ويدخل معهما علم اجتماعي آخر هو الجغرافيا الإنسانية، فهذه الأخيرة منذ عشريات عديدة أنتجت حول الفضاء المعيش والفضاء السكني أعمالا يكون أحيانا من الصعب القول عنها إن كانت أنتروبولوجية أو سوسيولوجية أو جغرافية. هذا يجعلنا نؤكد أنه من الضروري أن تنفتح أنتروبولوجيا الفضاء على مختلف العلوم الاجتماعية وهذا ما يمنحها خصوصيتها[7].

إنه من خلال تلك الأعمال يمكن القول إن «أنتروبولوجيا الفضاء تهتم بطرق السكن وبالطرق التي تنظم بها المجتمعات الفضاء»[8].

علم كهذا للفضاء الإنساني صار ممكنا وضروريا، يهتم بالفضاء السكني الممارس والمحلوم به، والمرسوم، والمتمثل والمنطوق، والمتقاسم ليس فقط على استعمالات الفضاء، وليس فقط علم إنتاج الفضاء السكني من قبل فاعلين مختلفين ومختلف الهيئات المهنية، ولكن أيضا نظرية للأشياء المكانية ذاتها، وطرق تنظيمها في الزمن.

وتذهب أليس هاتزوبولون Alice Hutzopoulon إلى أن أنتروبولوجيا الفضاء تهتم بعلاقات الإنسان بالفضاء والزمن[9].

## مفهوم الفضاء السكني أو المسكن:

سنتعامل مع كلمات: مكان، وفضاء، ومجال على أنها مترادفة، وهذه الكلمات يجعلها خليل أحمد خليل تقابل كلمة Espace الفرنسية وSpace الإنجليزية، ويعرف المكان بالقول: «المكان من التمكُّن، لا من الكون (كالمقال من القول)، هو حاوي الشيء المستقر. ويميز بين المكان والمكانة. فالمكان في الحسيّ (كالمنزل) والمكانة في المعنوي (كالمنزلة)»[10]. و«المكان هو الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم. تقول مكانا فسيحا، ومكان ضيقا»[11]. وهكذا فالمكان يحيلنا إلى شيء حسي يشغله الجسم، وبهذا المعنى فإن المكان تتعدد أنواعه وصوره تبعا لأبعاده وحسب شاغله وما يجرى داخله، ولهذا فالمسكن أو المنزل يمثل أحد أنواع المكان.

بالرجوع إلى الجذر اللغوي للكلمة (س. ك. ن) نجد المشتقات الفعلية والاسمية منه تحيل على أربعة معان رئيسة:

1. المنزل بمعناه المادي المباشر: فالسكن والمسكن: المنزل والبيت.

2. فعل السكن أي الإقامة بالمكان المعَد للسكنى: فسكن بالمكان يسكن سُكنى وسكونا: أقام.

3. الإنسان الذي يسكن: فالسكْن أهل الدار، اسم لجمع ساكن كشارب وشرْب.

4. الهدوء والسكينة: سكن الشيء يسكن سكونا إذا ذهبت حركته... والسكن: كل ما سكنت إليه واطمأننت به من أهل وغيره، وربما قالت العرب السكن لما يسكن إليه، ومنه قوله تعالى: ﴿جعل لكم الليل سكنا﴾ (سورة الروم: الآية 21). و«استكن وتمسكن واستكان، أي خضع وذلّ»[12].

ويبدو أن كل هذه المعاني تتركز حول معنى القرار والثبات، في مقابل الحركة والاضطراب. فالمسكن أو المنزل هذا الوسط المادي الحامي والمحمي في الوقت نفسه يحقق السكينة والهناءة والراحة والاطمئنان ولذلك سمي مسكنا.

## المقاربات المختلفة للمنزل

### اولاً: الدراسات الأولى حول المنزل:

فحص البيئة المبنية يجد أصله في النظريات الأولى للحتمية البيئية، وفي التقاليد الاتنوغرافية. الحتمية البيئية هي وجهة نظر تشدد على الأثر المباشر للبيئة الفيزيائية على المنزل، متجاهلة أو مبخسة عوامل أخرى (السياق التاريخي، خصوصيات ثقافية، التنظيم الاجتماعي إلخ). في المقابل الوظيفية في الهندسة المعمارية تركز على الشكل المبني تبعا للاستعمال الذي خصص له. هاتان المقاربتان مهما تعارضتا فقد قدمتا تحليلا تطوريا للمسكن. الأولى تشدد على تطور التقنيات، والثانية على تكيف المسكن مع الحاجات. التعارض النظري بين الطبيعيين والوظيفيين تحدد النقاشات حول الهندسة المعمارية إلى غاية بداية السبعينات، فترة انطبعت بالأعمال المجددة لراموس رايوبورت حول العلاقة بين المنزل والثقافة. ولذلك يمكن أن نحدد المقاربات المختلفة للمنزل في:

- المقاربة الطبيعية أو الجغرافية التي تمنح الأهمية للاعتبارات البيئية والتكنولوجية من أجل تفسير التغيرات في أشكال المنزل.
- المقاربات الإتنوغرافية التي تربط الأشكال المبنية بالتنظيم الاجتماعي وتشدد على الوجه الوظيفي للمنزل.
- النظرية الثقافية المتعددة العوامل لراموس رابوبورت التي هي نقد للنظريات الحتمية البيئية والمقاربات الوظيفية للمنزل. هذه المقاربة هي أهم مقاربة لأنها تتجاوز المقاربات الأحادية.

### ثانياً: أموس رابوبورت Amos Rapoport

### والنظرية الثقافية المتعددة الأسباب للمنزل:

إذا كانت الفكرة المعبر عنها من قبل موس حول الأهمية السببية المزدوجة (البيئية والاجتماعية) قد فتحت الطريق لسبل جديد من البحث المعماري، فإن أموس رابوبورت هو الذي أسهم في تأسيسها النظري. كتابه المعروف جدا، المنزل الشكل والثقافة (1969) هو كتاب مقتضب، ولكنه مقارن، يرفض فيه صاحبه التفسيرات الحتمية المبسطة لصالح مقاربة ثقافية متعددة الأسباب وتاريخية.

أموس رابوبورت رغم أنه مهندس في تكوينه فإنه توجه نحو الأنتروبولوجيا الرمزية ونحو نظريات الهيرمينوطيقا من أجل تحليل المنزل باعتباره مؤشرا على المركز الاجتماعي للأفراد داخل الأنتروبولوجيا الرمزية، هذا الكاتب شدد دائما على واقع أنه لا يبحث عن إثبات عمل القوى السوسيو-ثقافية خصوصا في اختراع المنزل، ولكن بالأحرى عن أسبقيتها. بعبارة أخرى إنه يجهد من أجل فكرة أن هناك دائما قوى عديدة مشتركة تتدخل في تشكيل المنزل، بعضها هي عوامل أولية (الثقافة) وبعضها الآخر عوامل معدلة أو ثانوية (المناخ مثلا).

وفي كتابه الثاني من أجل أنتروبولوجيا للمنزل رد فيه الاعتبار للمنهج الأنتروبولوجي آخذا في الاعتبار البيئة العامة ومبينا تعقيد العلاقات التي تربط الإنسان بالمكان. فهو محاولة لتقديم مخطط دراسة للتنوع

الهائل في أنماط وأشكال المنازل والقوى التي تؤثر فيها. فهو يحاول أن يضع نوعا من النظام في هذا الميدان المعقد ويساعد في الفهم الأحسن للأسباب الرئيسة المحددة للمسكن.

ينطلق رابوبورت أولا من نقده للنظريات المختلفة التي حاولت تفسير شكل المنزل [13]. هذه النظريات اعتمدت على عوامل مختلفة بعضها أدخلت الأوجه المادية كالمناخ والحاجة إلى المأوى، والمواد والتقنيات والموقع، وبعضها أدخل الأوجه الاجتماعية، الاقتصادية والعسكرية والدينية. لكن اعتماد تلك النظريات على عوامل أحادية تكون قد قدمت تفسيرات مبسطة في حين أن شكل المنزل ظاهرة معقدة.

فالمناخ والحاجة إلى المأوى ليس عاملا كافيا إذا عرفنا أن هناك منازل مختلفة الشكل بنيت في منطقة مناخية واحدة، ومهما كانت أهمية عامل الحاجة إلى المأوى فإنها لا يجب أن تؤخذ في الاعتبار لذاتها؛ فبناء منزل ليس فعلا طبيعيا وعالميا باعتبار أن هناك قبائل في مناطق كشرق آسيا وأمريكا الجنوبية وأستراليا ليس لها منازل. إذن هناك عوامل أخرى تتحكم في شكل المنزل كالمعتقدات الدينية والموقع الاجتماعي وغير ذلك.

كذلك المواد والبناء والتقنية ليست عوامل محددة بل هي عوامل معدِّلة لأنها لا تتحكم فيما يبنى ولا في شكله، فقد تستخدم مواد واحدة ولكن أشكال المنازل تختلف.

والموقع بدوره يندرج ضمن هذه العوامل المعدلة لأن أشكالا من المنازل عبر التاريخ قد بنيت في موقع واحد.

أما بالنسبة للعوامل الاقتصادية التي تندرج ضمن العوامل الاجتماعية، فإنها ليست عوامل محدِّدة. يقول رابوبورت «باعتبار أن المنزل تعبير عن تصور للعالم، فإن النظام الاقتصادي ليس له أثر محدد لشكل المنزل» [14].

وفيما يتعلق بالدين فقد ذهب البعض إلى القول في مقابل الحتمية الفيزيائية بحتمية ضد طبيعية، تهمل العوامل الطبيعية تماما وتعزو شكل المنزل إلى الدين. ويعد ميرسيا إلياد من أنصار هذه النظرية، فقد أكد على الخاصية المقدسة للمنزل، فهذا الأخير ليس مجرد مأوى، بل إن له أوجها رمزية وكوسمولوجية. هذه النظرية تذهب إلى حد اعتبار المنزل معبدا، وتنفي كونه مأوى أو إقامة. ولكنها - فيما يرى رابوبورت - نظرية مبسطة لأنها تهمل الحاجات الضرورية.

وينتهي رابوبورت إلى التأكيد أن العوامل البيئية والاقتصادية ما هي إلا عوامل ثانوية أما العوامل الأساسية التي تحدد شكل المنزل فهي العوامل السوسيو- ثقافية، يقول رابوبورت: «إن المنزل مؤسسة مبتدَعة ضمن سلسلة كاملة من الاهتمامات المعقدة، وليس مجرد بناء. فكما أن بناء منزل يعد ظاهرة ثقافية، فإن شكله وتهيئته يتأثران بالضرورة بالمحيط الثقافي الذي ينتميان إليه» [15].

مستلهمة من أعمال رابوبورت، سوزان كنت Susan kent افترضت أن الأفراد ليسوا أبدا دمى لبيئتهم الفيزيائية. إنهم، على العكس، يمتلكون مصادر ثقافية ورمزية تمكنهم من التحكم في المنزل من أجل إشباع حاجاتهم الاجتماعية. من غير إبعاد أهمية العناصر الفيزيائية، سوزان كنت اعتبرت البيئة الفيزيائية للمنزل كأداة بسيطة تتوسط العلاقات بين الأثاث وبيئته. بإنجاز هذه الوساطة، تعتقد الكاتبة أن «كل الباقي ثقافي» [16]. المنزل لدى كنت لا يوجد مستقلا عن الإرادة الإنسانية. إنه منتوج للفكر البشري. إن المنزل يصبح عملية خلق وفهم لأشكال البناء والانتماء.

سوزان كنت لاحظت في الأخير أن المنزل يتنوع في أهميته حسب الخصائص السوسيو-ديمغرافية وأساليب الحياة، والوضعية التي ترجع إلى ميادين أخرى، تتيجة تذكر مرة أخرى بأعمال رابوبورت.

أكثر من كنت، من عرف كرائد للأبحاث السيمائية والأنتروبولوجيا الرمزية هو الجامعي أومبرتو إكو Umberto Eco. دائما متموضعا ضمن توجه رابوبورت، هذا الكاتب طور نظرية كاملة من السيميائية المطبقة على الظواهر الميدانية. في كتابه A theorie of semiotics (1976) إكو عرف الهندسة المعمارية كنسق من الأشياء المنتجة والفضاءات على أساس أنظمة من الاتفاقيات (قوانين). هذا الوجه الاتصالي



3

يهيمن حسب إكو على الوجه الوظيفي والنفعي للهندسة المعمارية ويسبقه من وجهة النظر هذه، استنتج أن الوظائف الدالة للمنزل ليست بالضرورة مراجع. إنها ليست بالضرورة وظائف يمكن أن تنجز أو أنها قد أنجزت. إنه يفترض وجود في بعض المجتمعات وحدات سكنية لم تستعمل أبدا، لكن دورها في تواصل المركز الاجتماعي للمالك مهم، ضمن هذا المسلك، الوظائف الدالة للمنزل هي قبل كل شيء ثقافية، قبل أن تكون أفعالا ملموسة. بعبارة أخرى المنزل هو أساس دال، بالمعنى السوسوري (دو سوسير) للكلمة، الذي يدل على معنى (مدلول) [17].

## من أجل دراسة المنزل أنتروبولوجيا:

ذكرنا سابقا أن الإثنولوجيين والأنتروبولوجيين أدركوا دائما الارتباط بين المكان والمجتمع والثقافة، والمنزل يمثل أحد جوانب المكان ولذلك فقد أولوا هؤلاء عنايتهم به من جوانب متعددة. يحدد لنا مارسيل موس الجوانب التي ينبغي أن يتناولها الإثنولوجي في دراسته للمسكن كما يلي [18]:

- نوع المواد الداخلة في بناء المسكن وهذا يقود إلى دراسة شكله (دائرة، مربع، مستطيل...) ونمطه (كهف، خيمة، المسكن ذو الجدران والسقف).
- الناحية الوظيفية والمورفولوجية ويشمل هذا دراسة الأثاث واستعمالاته، والمعتقدات المرتبطة به، وطقوس البناء، والمطبخ، وعلاقة المنزل بالحديقة والحقل، العناية بالمنزل وتزيينه، وطريقة بنائه فرديا أو جماعيا...
- الغاية من المسكن: أي دراسة المسكن من حيث الاستخدام الخاص والعام، ذلك أن هناك منازل خاصة بالرجال ومنازل للنساء الحائضات...

دراسة التجمعات السكنية: ذلك أن الدراسة الإثنولوجية للمنزل لا تكتمل في نظر موس بدون دراسة القرية أو المدينة في حال وجودهما، لأن المنزل لا وجود له لذاته إلا في البلدان التي تكون فيها المساكن متفرقة ولكن هذه الحالة نادرة [19].

هكذا إذن تتعدد الوجوه التي ينبغي أن يتناول منها المنزل أنتروبولوجيا لأنه ظاهرة معقدة تتداخل وتتشابك في إنتاجها عوامل عديدة، يقول برومبيرغر: «إن المسكن، الذي هو تقنية استهلاك لا تخضع للضغوطات المادية والوظيفية بقدر خضوعها لتقنيات التصنيع أو الكسب، يظهر في الواقع كحصيلة عوامل عديدة (أرضية، مناخية، تاريخية، اقتصادية، اجتماعية، رمزية، إلخ.) ينظمها كل مجتمع ويرتبها حسب شكليات خاصة به. إن دراسة إثنولوجية للبيت تهدف إلى إلقاء الضوء على هذه اللعبة المعقدة للمعايير والمتطلبات والحدود التي

تتداخل في إنتاج واحتلال الحيز المعمَّر»[20]. ولذلك يرى برومبيرغر ضرورة أخذ الأمور التالية في الاعتبار:

1. الإجابات الاصطفائية التي ترد بها الهندسات المحلية على مساوئ المحيط المجاور (قسوة الطقس، الحشرات، إلخ.): فبناء المساكن لا يخضع لاعتبارات عملية فقط، بل هناك ضغوطات المناخ التي تحدد مواقع الإقامة، ووجهة المباني وشكلها، واختيار المواد. كذلك ينبغي الأخذ في الاعتبار التمايز الاجتماعي (الاستعمال المتباهي لمواد حديثة قلما تكون متكيفة مع الظروف المحيطة، في المجتمعات الانتقالية) وكذلك الأسباب الرمزية.
2. الوسائل التقنية المستخدمة بالأخص لحل المشاكل الأساسية لمتانة البناء وهذه الحلول تبرز مستوى التطور التقني.
3. متانة المسكن وتوابعه في نظام الإنتاج: الاهتمام بعلاقة المسكن بعملية الإنتاج التي تأخذ أشكالا عديدة كتربية الحيوانات الداجنة، وحفظ وتحويل الغلال، والتصنيع وغير ذلك.
4. رمزية التنظيم الاجتماعي عبر هيئة وشكليات إشغال الأبنية: يمثل توزيع البيوت ضمن منطقة سكنية الترجمة المكانية للعلاقات الاجتماعية السائدة: علاقات القرابة، والعلاقات بين الفئات والطوائف أو الطبقات (وضعية إقامة الجماعات المسيطرة التي غالبا ما تكون مركزية ومرتفعة، الوضعية الهامشية والمتدنية لأحياء السكان الخاضعة)؛ التمايز بين الجنسين وطبقات السن التي يرمز إليها في مجتمعات عديدة وجود بيوت جماعية مخصصة حصرا للرجال أو الشباب (بيت الرجال الكبير لدى الكاناك).

ارتباط شكل وحدة السكن وتنظيمها الداخلي ببنية الجماعة البيتية التي تقطنها: فالغرف أو الطوابق قد تتوزع حسب الأجيال (في حالة العائلة الأصلية مثلا)، قاعة كبيرة مشتركة تجمع كل أفراد عائلة غير منقسمة لتناول الطعام، حجر مختلفة الموقع والمساحة، حسب عدد زوجات زعيم العائلة.

والبيت لكونه يرمز إلى وحدة الانتماء الاجتماعي يعد المكان الذي تتوضح فيه آليات المصاهرة والنسب، وذلك من خلال اختيار المسكن، ومن خلال القواعد والإستراتيجيات التي تتحكم بتناقلها، والمسكن وتوابعه من حيث المساحة والمظهر الخارجي يشير إلى الوضع الاجتماعي – الاقتصادي لمن يقيم فيه.

5. طرائق تصور وسكن الحيز المنزلي التي تعبر عن قيم مجتمع: يقوم الفضاء السكني على مجموعة من التقابلات: خاص / عام، داخل / خارج، مغلق / مفتوح، وهذه الفئات تعالجها كل ثقافة على طريقتها. فقد يغلب تصور خلوي للبيت، إذ تجري غالبية الأعمال في أماكن مشتركة، وقد يغلب تصور وحدوي، إذ تتخصص كل عائلة بمجالها الخاص المتكامل، وتارة تحفظ الخصوصية الشخصية بعيدا عن الأنظار داخل جدران خارجية حاجبة مثلما هو في العالم الإسلامي، أو يتم التعبير عن هذه الخصوصية بطرق أخرى. ويمكن أن يقسم السكن إلى غرف مختصة بوضوح أو، على العكس، أن تؤلف وحدة متعددة الوجوه. وهذه الطرق في إدارة المكان تشكل جزءا من نظرة مثالية للراحة تدغم، في نسب متغيرة حسب المجتمعات، البحث عن الظل أو النور، الانتعاش أو الدفء، القرب أو البعد بين الأفراد، وعن أثاث محدد أو مقتصر على الحد الأدنى.
6. الروابط الرمزية التي تنسجها المجتمعات بين العمارة ومجمل معتقداتها وتصوراتها: تتجلى هذه الروابط من خلال الممارسات الطقوسية التي تدشّن البناء (القربان، تقديس الحدود)، وتؤمِّن حمايته (وضع طلاسم على النوافذ لإبعاد التأثيرات المؤذية). وإعطاء قيم متناقضة لأقسام البيت العليا والسفلى، الشرقية والغربية، الأمامية والخلفية مثال ذلك مسكن القبائلي بالجزائر كما بين بورديو.
7. القواعد الجمالية التي تتحكم بالشكل الهندسي العام: تحديد المساحات المبنية، توزيع متطابق أو غير متطابق للنوافذ، تقدير المواد الخام أو

مـا يلبَّس بـه البنـاء، العمـل علـى تآلـف الألـوان، الزخرفـة، الـخ.. إذ إن الصيغ المذكـورة تمنـح البيـت تناسـقا فنيـا فريـدا[21].

وهكـذا فـإن الدراسـة الأنتروبولوجية للمـنزل تجمع الجوانـب المادية والشكلية والرمزيـة والجمالية، وكل ذلـك في ضـوء الثقافة.

## الفضاء السكني /المسكن/ المنزل/ الدار: الدلالات والتمثلات:

المسـكن كواقعـة إنسـانية لـم يسـترع انتبـاه الملاحظين الاجتماعيين والأنتروبولوجيين فقـط، بـل إنـه شكل أيضا أحـد الاهتمامات الخاصـة للسيكولوجيين والفلاسـفة، ولذلـك فإنـه يشكل نقطـة تقاطع للعديـد مـن الفـروع المعرفيـة وهـذا إن دلّ علـى شيء، فعلـى تعـدد الـدلالات والوظائـف والأبعـاد الـتي تكـوِّن حقيقـة هـذا الفضاء الإنسـاني الـذي بـدأ كهفـا حتى صـار اليوم ممثلا في الفيلا الفاخرة المجهزة بأحدث التكنولوجيا والمتمتعة بفضـاءات تابعـة (الحديقـة، المسـبح، الملعـب...) مـن أجـل تلبيـة حاجـات الإنسـان المتناميـة مـع تطـور الحضـارة وتعقـد الثقافـة.

وكون المسـكن محل اهتمام كل تلك الفـروع المعرفية يمكننـا مـن الإحاطـة بحقيقتـه، هـذا يعني أننا سـوف لن نغلـق بـاب التحليـل علـى أي مقاربة مـن المقاربات العديدة، بـل بالعكـس إننا نـرى فيها نوعا مـن التكامل الـذي تحتـاج إليـه الأنتروبولوجيا ربمـا أكثرمـن غيرها، ولهذا فإننـا نؤكد دائما علـى التعاون بـين الأنتروبولوجيا والفـروع المعرفيـة الأخرى.

فمـاذا يمثـل المسـكن أو المـنزل في المتخيل الإنسـاني سـؤال نراه شـاملا بما يكفـي للإحاطة بـكل التصورات والتمثـلات والرموز الـتي يتضمنها في وعـي ومتخيل كل فـرد. إن هناك عـدة دلالات للمـنزل تتمثل في:

- –المنزل تحقيق للوجود؛
- المنزل هو فضاء الحرية والاستقلالية؛
- المنزل هو فضاء الخصوصية والحميمية؛
- المنزل فضاء الراحة والاستقرار؛
- المنزل والحضور الاجتماعي.

### اولاً. الدار تحقيق للوجود:

امتـلاك مـنزل هو رغبـة كل إنسـان ولكـن كل واحد يعبرعن هذه الرغبة اسـتنادا إلى الثقافـة التي ينتمي إليها ولذلـك فإن كل الممارسـات التي تتعلق بالفضاء السـكني مسـألة ترجع إلى الثقافة والجزائري يعـبربصيغ متعددة عـن تلـك الرغبـة، صيغ تـؤول كلهـا إلى اقـتران الوجود بالدارأو المسـكن الخـاص، بل إن الوجود كلـه ربما اختزل في تملـك هذا الفضـاء، والمثل الشـعبي الجزائـري يقول: «لا دار لا دوار» وهـو تعبـيردقيق عن الاغـتراب النفسي والاجتماعـي بامتياز، فمن لـم تكن له دار تأويـه ولا دوار أي أهـل وجماعـة تحتضنه فهـو في الواقع فاقـد لمقومات الوجـود، فالسـكن «هو نقطـة ارتكاز وعلامـة مرجعية تثبـت وجـوده، وترسـم لـه حـدوده داخل فضـاء كوني ملغّز، لهـذا عُدَّ السـكن بمثابة امتـداد لصاحبه»[22].

إن المنزل أو الدار بالنسـبة للإنسـان مـن خلال الكثير من الصيـغ التعبيرية كتلـك التي ذكرناها، يمثل أسـاس الوجـود، فالذات لا تتمتـع بكامل وجودها كإنسـان إلا في ظـل امتلاك مسـكن خـاص، إنـه «ذلك الفضـاء الذي مـن خلالـه، وأكـثرمـن أي شيء آخـر، يمكـن أن تصبح ذاتـا» [23] لهـا وجودهـا وحضورهـا، ولذلـك يكـون من المشـروع التصـرف في الكوجيتـو الديـكارتي فنسـتبدل التفكـيربالسـكن ونقـول: «أنا أسـكن مـنزلا خاصا إذن أنـا موجود» وليسـت هـذه ميتافيزيقا، وإنما هـو الواقع الذي يؤكـد الارتباط بـين الوجود وبين المسـكن، فبدون دار لا هنـاء ولا اعتبـار جماعـي ولا هوية.

### ثانياً. المنزل فضاء الحرية والاستقلالية:

المـنزل أو الـدار هـو فضـاء الحريـة والاسـتقلالية بامتيـاز، فهـذا الفضـاء المحمي قانونا والحـامي لصاحبـه وأهلـه مـن كل أشـكال الاخـتراق والتطفـل يسـمح بممارسـات خاصـة يمنعهـا الخـارج أو لا يتقبلها، ولذلـك تـأتي عبـارة «تصـرف كأنـك في بيتـك أو دارك» تعبـيراً عـن هـذه الحريـة الـتي يوفرهـا الفضـاء السـكني، طبعـا



4

لا يمكن الحديث عن حرية مطلقة؛ ذلك أنه بقدر ما يسمح هذا الفضاء بأفعال وسلوكيات، يفرض قواعد ومعايير وتقاليد لا يجوز خرقها.

والحرية والاستقلالية في المسكن الخاص تتجلى في الممارسات السكنية اليومية المتعلقة بتلبية الحاجات الضرورية البيولوجية وغيرها، وفيما يتعلق بالاحتفالية، بل وحتى التغييرات أو التعديلات التي يمكن إدخالها على المنزل أو بأحد أقسامه، ولعل هذا ما يعبر عنه المثل الشعبي «البنّاي يبني ومول الدار يعرف وين يحل باب داره» (البنّاء يبني وصاحب الدار يعرف أين يضع باب داره).

### ثالثاً. المنزل فضاء الهناء والاستقرار:

الراحة والاستقرار النفسي من الغايات الأساسية للمسكن، إنها إحدى التمثلات الجوهرية في المتخيل الشعبي العربي إلى درجة أن المرأة أو الفتاة المقدمة على الزواج ربما لم تشترط على شريك حياتها أكثر من توفير «الهنا» ولا يهم بعد ذلك النواحي الاقتصادية.

ولو رجعنا إلى الدلالة اللغوية لكلمة مسكن فإننا نجد هذه الخاصية أساس المفهوم. فالسكن في اللغة العربية هو من السكون الذي هو ضد الحركة. «سكن الشيء يسكن سكونا إذا ذهبت حركته، وأسكنه وسكنه غيره تسكينا. وكل ما هدأ فقد سكن كالريح والحر والبرد ونحو ذلك»[24].

والسكن أيضا الإقامة. سكن بالمكان يسكن سكنى وسكونا: أقام، والسكن أيضا سكن الرجل في الدار، يقال لك فيها سكن أي سكنى، والسكن والمسكن والمسكِن: المنزل والبيت[25].

والسكن كل ما سكنت إليه واطمأننت به من أهل وغيره، والسكن أيضا: المرأة لأنها يسكن إليها[26].

هكذا نحن إزاء معانٍ متعددة لكلمة مسكن فهي تعني الهدوء والسكون والإقامة والمنزل والبيت هذا الفضاء المادي وهي تعني أيضا السكينة والطمأنينة، ولو حاولنا البحث عن الخيط الرابط بين كل المعاني المذكورة فإننا نجده في معنى القرار والثبات نقيض الحركة والاضطراب والذي يؤدي إلى الهدوء والسكينة. وحتى السكين سميت سكينا لأنها تسكّن الذبيحة أي تسكنها بالموت وكل شيء مات فقد سكن[27].

وعلاوة على هذه الدلالة أو الوظيفة التي يحققها المسكن فإن اللغة العربية حسب المعاني التي أوردها ابن منظور لكلمة سكن يبدو أنها تنطوي على كل الوظائف الأخرى، هكذا فإن المنزل والبيت هو المكان الحامي ماديا من الأخطار الطبيعية والبشرية.

وإذا كان السَّكْنُ أهـل الـدار[28] فإنه لا معنى للسـكن بغير أهله فالبيت غير المسكون يمثل الخلاء أما المسكن فهـو الفضـاء العامـر الممتلئ، فضاء الأسـرة. والمـرأة بما هي سـكن يعني أن هناك صلة وثيقة بين المرأة والمسـكن الـذي هـو فضاؤهـا بامتيـاز في مقابـل الخـارج كفضاء للرجـل. والعيـال أهـل البيـت يعـني أن المسكن يحقق وظيفـة الإنجاب والسُّـكْن القـوت[29] وفي المسـكن يجري تلبيـة دافع الأكل. والسَّـكَنُ أيضا النار[30] والنار تشـير إلى الموقـد كجزء أسـاسي من الفضـاء الداخلي للمـنزل يقوم بوظيفـة التدفئة وطهي الطعـام وحوله تجتمـع العائلة.

وهكذا تجتمـع في معاني كلمة سـكن الأوجـه المتعددة لحقيقـة المسـكن: المادية (المكان الحاوي) والبشـرية (الأهـل، المـرأة) والمعنويـة (الطمأنينـة، السـكون) والوظيفيـة (القـوت، المـال، العيال).

وخاصيـة الطمأنينة والهنـاءة التي يمنحها المسـكن كانـت موضوعـا للتأمـل الفلسـفي، لقـد قدم باشـلار مقاربـة فينومينولوجيـة تجـاوز بها أطروحـة الوجوديين القائمـة علـى أن الإنسـان قذف بـه في العالـم. فالبيت بالنسـبة له «هـو ركننـا في العالم. إنـه كما قيل مـراراً، كوننـا الأول، كون حقيقـي بكل ما للكلمة مـن معنى»[31].

والفضاء السـكني لأنه فضاء الألفة والخصوصية فإنه يرمـز له بالعش، يقول المثل الشـعبي الجزائري: «فْعشْـناَ وِيْنشْـناَ» (في عشـنا ويطردنا). وبدلا من أن يقول أحدهم أبـني منزلا أو مسـكنا أو دارا يقول «أبـني العش». والعش هو أحد التسـميات المرادفة للمسـكن في اللغة الفرنسـية رغـم أن لكل اسـم أو لفظ شـحنته الدلاليـة والعاطفية. هكـذا فإن العش بما هـو ناعم وحميـمي ودافئ ومريح رغم ضيقـه، فإنه يسـتدعي مشـاعر الحب والحياة العائلية المقصورة علـى الأعضاء الأكـثر قربا[32]. وسـيرا على خطى باشـلار عبر التحليـل الفينومينولوجي للمـنزل الذي يمثل عشـا وقوقعة أيضا، فإن «العش يعبر عـن خاصية الراحة والهـدوء الأساسـيين للإقامـة. ليس الراحة مـن التعب، ولكـن التناغم مـع الوجـود، مع الـذات نفسـها، وليس الهـدوء من الضجيـج ورعب العالـم، ولكنه هـدوء يتأتى من الوعي بهذا الوجـود، ذلك أن العش رغـم أنه هش كما هو معـروف فإنه يثـير فينا الحلـم بالأمان»[33].

يقول بوزو-ماسابيو: «المنزل يبدو أولا، ويظل، كعش... في بداية الحياة، منزل المولد يفرض نفسـه عـبر وحدته، مثل العـش فوق الشـجرة، معلق بـين السـماء والأرض... إنـه مـكان الحميميـة العائلية وربما لا شيء آخر»[34].

ولكـن مـع ذلـك يبقـى العـش دون سـقف، عكـس المـنزل، فهـو مفتـوح مـن جهـة السـماء، ولذلـك فهـو لا يمنـع المعتـدي.

والمسـكن مـأوى ذو طبيعـة روحيـة واجتماعية كما بـين بـوزو- مسـابوو J. Pezeu-Massabuau - فهو فضـاء مغلـق يمكـن العائلة مـن الانـزواء علـى ذاتها، ويتمتـع بالمنعة مـن أجل حمايتهـا من العالـم الخارجي، ولذلك فإن المنزل في كل البلـدان يمثل الرمز المزدوج للعش والقلعـة، فبالنظـر إليه مـن الداخـل يمثل المنزل عشـا يبينـه الإنسـان الذي يلتصق بـه كما تلتصق السـلحفاة بقوقعتهـا. إنه عش وقوقعـة في آن واحـد، دافئ وحميمي، ولكنـه غير هـش مثل العـش، مغلـق وصلـب أكثر من شـاغله ولكنه ليس باردا مثـل القوقعـة و«إذا كان -كما قـال باشـلار- الكائـن يبدأ مـع الهنـاءة، فـإن المنزل هو المـأوى المطلق، ضـروري لراحتنا التي تمكننا من نسـيان وإبعـاد عدوانية الخـارج، وأن نكـون ذواتنا»[35].

فالمسـكن سـواء كان «صلبـا مـن الحجـارة، أو من الطوب، أو الخشـب، أو كان كوخا، أو خيمة أو نقالة، فقد حمانا منـذ فجر وجودنـا من الحـرارة والـبرد، ومن المطر والريـاح، المـنزل كان هو الداخـل المقابل للعالم الفسـيح والمعادي»[36].

### رابعاً. المنزل والحضور الاجتماعي:

تكلمنـا عن الـدلالات الوجوديـة والنفسـية للمنزل ولكـن هناك دلالـة أخـرى لا تقل أهميـة عنها، بـل ربما كانت الدلالـة الأهم كما سـنرى، ويتعلق الأمـر بالدلالة الاجتماعيـة، فالمـنزل أو الـدار يتضمن قيمـة اجتماعية ومضمونـا اجتماعيـا تتحـدد بواسـطته قيمـة الفـرد ومكانتـه ضمـن الجماعـة الـتي ينتـمي إليهـا، بـل وبه تتشـكل هويته. هـذه الدلالة يراهـا دو رادكوفسـكي - Georges- Hubert de Radkowski أسـاس وظيفة السـكن أو المسـكن وبالتـالي كل حقيقته.

ففي محاولة منه لتحديد معنى كلمة سكن ينطلق من الإشارة إلى أن هذا المفهوم يعد مفهوما أساسيا للعديد من العلوم الإنسانية كالإتنولوجيا وعلم الاجتماع والجغرافيا والتاريخ... ولكنه أيضا أحد المفاهيم الأكثر عصيا على التحديد والتعريف.

وإذا كان بعضهم قد عرّفه بأنه ملجأ والذي يعني الحماية، فإن هذا التعريف لا يكفي لأن هناك مساكن لا تؤدي وظيفة الحماية إلا بشكل نسبي جدا هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد توجد ملاجئ لا تكوِّن مساكن، فالحماية من الشمس قد توفرها شجرة وافرة الأوراق.

وإذا كان المنزل أو المسكن ليس من أجل الاحتماء فهو أيضا ليس من أجل النوم، ولا الأكل، ولا الراحة، ولا الإنجاب، ولا حتى من أجل الاجتماع بأفراد الأسرة والأصدقاء، فإذا «كنا قد اعتدنا أن نجمع تحت الفعل سكن مجموع كل تلك الأفعال والانفعالات، فإن ذلك لا يعني أن هذا التأليف يعبر عن طبيعة الأشياء»[37] فالوقائع الإتنولوجية تثبت في رأي دو رادوفسكي أن تلك الأفعال لا تجري بالضرورة داخل المسكن، إنها قد تتم مستقلة عنه (مطبخ مستقل، دار الاجتماعات، بيت الطعام، كوخ الإنجاب لدى البولينيزيين). وحتى في المجتمع الحديث فإنه يمكن تناول الطعام في المطعم، والنوم بالنزل، والإنجاب يتم في العيادة، والاجتماع يكون في المقهى، ويمكن للراحة أن تكون في أي مكان.

**لكن ما هي حقيقة المسكن، إذا لم تكن أي من تلك الوظائف وظيفته الحقيقية؟**

المسكن في رأيه يشتق من الفعل سكن، وهذا الفعل يمكن أن ينطبق على الجماعة (شعب، إثنية)، أو على فرد أو مجموعة أفراد وهذا من خلال عبارات مثل: الفرنسيون يسكنون فرنسا، فلان يسكن المنزل الواقع بالشارع الفلاني. وفي كلتا الحالتين يعني الفعل (سكن) الإشارة إلى أين يسكن الموضوع أي تحديد موضعه وتحديد الموضع أو الموضعة تعني إقامة علاقة بين موضوع وموضع ما، قد تكون مؤقتة أو دائمة شرعية أو غير شرعية، ممكنة أو ضرورية. وبذلك يشكل الموضع مضمون تلك العلاقة، والمكان لا يكون لذاته، ذلك أن المكان الذي لن يكون مكانا لشيء، يعد مفهوما متناقضا، وبما أن المكان ينتج عن تلك العلاقة، فإن حقيقته وظيفية خالصة «إنه يمثل حقل الحضور بالنسبة للموضوع وهذا الحضور في موضع معين هو ما يجعل الموضعة ممكنة»[38].

وظيفة الموضع إذن هي أن يعطي الحضور للموضوع ويضمنه وبما أن السكن هو الموضعة فإنه يكون موضع الحضور، حضور الموضوع باعتباره عضوا أو ممثلا لإثنية معينة، أو باعتباره فرداً.

ولكن ما الفرق بين الحضور بالنسبة للسكن - البلاد والحضور الخاص بالسكن - الإقامة؟ بالنسبة للبلاد فإنها تمثل الحضور الحيوي للجماعة الإثنية أو الشعب إنها مكان للعيش بفضل استغلال مواردها الطبيعية، ولذلك فإن وجود الشعب مرهون بالبلاد ومواردها، وهذا ما يجعل الحضور وجوديا. أما السكن فإنه يحيل دائما إلى الفضاء الاجتماعي الذي ينتمي إليه وليس إلى الفضاء الفيزيائي الذي يقوم عليه ذلك أن الإقامة أو المسكن له دائما ارتباط بالمجتمع، فمهما كان منعزلا لابد مثلا أن يكون هناك طريق يربط بينه وبين المجتمع. ولهذا فإن المسكن يعطي الحضور الاجتماعي.

إن السكن أو الإقامة تعني العلاقة بين الإنسان وأقرانه بين الفرد والمجتمع الذي ينتمي إليه وعلى هذه العلاقة تتوقف الهوية الاجتماعية للإنسان، فالإقامة تمثل وتترجم الدور الذي يلعبه الفرد بصفته شخصا أو شخصية ضمن الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه، بمعنى ضمن هذه الجماعة الداخلية التي هي الأسرة. من ذلك موضع رب العائلة، موضع الزوجة والأطفال والضيوف... هذا من جهة، ومن جهة أخرى ضمن الجماعة الخارجية التي تحيط بالأولى كالقرية مثلا.

وكذلك فإنه في المقابل يغدو أولئك الذين لا يسكنون في أي مكان أي المشردون بدون هوية اجتماعية[39].

هكذا ينتهي دو رادوفسكي إلى تحديد معنى للسكن متجاوزا بذلك مختلف التحديدات التي أعطيت له، وذلك من خلال الوقوف عند وظيفته الحقيقية المتمثلة في منح الحضور للموضوع والحضور الاجتماعي


5

هو الوظيفة الجوهرية للسكن، الذي على أساسه تتحدد هوية الفرد.

خامساً. الفضاء السكني والخصوصية:

الخصوصية من الأبعاد الأساسية المكونة لمفهوم المسكن، وقد كانت محل اهتمام فروع معرفية كثيرة، وموضوعا لمقاربات عدة، وهي أحد المفاهيم الإنسانية أو العالمية.

ومفهوم الخصوصية عرف تطورا رافق التطورات التي عرفتها المجتمعات الغربية.

ولكن هناك تطورا في فكرة الخصوصية في المجتمعات الغربية الحديثة من ذلك الانفتاح الذي حدث في المسكن في مجتمعات الضواحي المدينة الأمريكية، حيث يكون الباب دائما منفتحا في وجه كل قادم من الجيران.

ومن جهتها تتبعت «بيرلا سيرفاتي غارزون» Perla serfaty-garazon التشكل الاجتماعي للخصوصية في المجتمعات الأوربية. فمنذ منتصف العصر الوسيط حتى نهاية القرن 17 كانت الحياة الخاصة والحميمية مختلطة بالحياة الجماعية وعدم الفصل هذا كان يقوم على تصور معين للعالم ولكن أحداثا ستؤدي إلى العزل بين الخاص والعام وصولا إلى الأفكار المتعلقة بالمنزل في الفترة المعاصرة.

ولكن فهم فكرة الخصوصية التي يقوم عليها المسكن اليوم يقتضي إلقاء نظرة تاريخية عن هذه الفكرة التي تبدو اليوم عالمية وإنسانية وبمقتضاها نكون أسيادا ومالكين لمساكننا، بل أكثر من ذلك إن الفرد في المجتمع المعاصر يعتبر أن هذا التملك ضروري لتشكيل هويته وتحقيق ذاته. هذه النظرة التاريخية بإمكانها أن تكشف عن العقليات التي كانت وراء الأحداث التي قادت إلى الفصل بين الخاص والعام كما يحددان اليوم.

فالخاص اليوم يعني الانفصال عن الجماعة والابتعاد عن العالم العام، والعزلة وإعادة التمركز على الذات أو تحديد دائرة من الحميمية وإلى التقسيم المشترك للأحداث الجمعية ولكن الخصوصية تحيل إلى الذات التي تتوارى عن الأنظار العامة من أجل إنجاز أنشطة أو عيش تجارب لها معنى بالنسبة لها بشكل خاص أو بالنسبة لمجموعة صغيرة مألوفة وغالبا عائلية[40].

وعموما فإن القرن 19 شكّل العصر الذهبي للخصوصية. وميراثه المتمثل في التمييز الجذري بين الوسط العائلي، والمحيط العام وكذلك تنظيم الوجود الذي يتضمنه، سيعمم على مجموع السكان خلال القرن العشرين، وسيكون مفهوم المنزل وطرق تسكنه الشيء الذي تتقاسمه أكثر مجتمعات الغرب الصناعي. وفي بداية القرن 21 سوف لن يكون التمييز بين العام والخاص محل نقاش، ولكن كل ميدان منهما طرأت عليه تغيرات عديدة ستمنحهما تعقيداً كبيراً.

فالقيم المعاصرة تمنح الفردية امتيازاً أبعد مما كان يمكن أن يتوقعه أو يأمله قرن الأنوار أو القرن 19. فالفردية تحرك اليوم المجال العمومي، بحيث أدخلته من جديد في فضاء النقاش الاجتماعي كرهان للتملك والتعبير الجمعي. وإعادة غزو الشارع هو الترجمة الواضحة عن مد الفردية هذا في المجال العام. لقد صار الفضاء العام من أجل التعبير عن حقوق الفرد والأقليات والمهمشين.

والخاص اليوم لا يقل عن العام من حيث بعض الانحرافات التي طرأت عليه ومن حيث المطالبة بالفردية. فالغرفة الفردية، المشغولة غالبا منذ الأيام الأولى للحياة، هي منذ الآن عنصرا أساسيا للمسكن المتوسط أما بالنسبة لسن المراهقة فإن هذه الغرفة اكتسبت نوعا من الحصانة مقارنة بباقي المسكن، فهي محترمة من لدن الوالدين[41]. ويبقى المنزل اليوم فضاء النحن، فضاء الأسرة ولكنه فضاء كل الخلافات والمواجهات المكانية التي يمكن أن تثيرها الأولوية المعطاة للفرد على حساب الجماعة، من ذلك مثلا الخلافات بين الإخوة على مكان مشترك داخل المسكن، ومحاولة الحصول على مكان خاص داخل المنزل بالنسبة لأعضائه (طاولة، مكتب، غرفة...) وهذا يعبر عن تخصيص الأنا ولكن مع تخصيص الأنا تدخل الذات فجأة، وتتقدم على الفرد من أجل استحضار الخصوصية واستدعاء مفهوم الشخص[42].

إن مفهوم الخصوصية قد تبلور من خلال تطورات وتغيرات شهدتها المجتمعات الأوربية أو الغربية، مست الأسرة والفرد والمنزل شكلا ووظيفة وانتهت اليوم إلى التأكيد على الشخص حتى داخل الفضاء الخاص الذي هو المنزل.

وإذا كانت الخصوصية اليوم في مجتمعاتنا العربية الإسلامية من المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها مفهوم المنزل، فإنني لا أملك معطيات تاريخية بشأنها في هذه المجتمعات قديما. وهذا موضوع يبقى متروكا لأنتروبولوجيا تاريخية مأمولة، غير أنني أزعم أن مفهوم الخصوصية - بغض النظر عن الاختلافات الثقافية بين المجتمعات الإسلامية (مثلا النافذة حسب ملاحظتي لمنازل بالمملكة السعودية (مكة والمدينة) أقل انفتاحا على الشارع مقارنة بنوافذ مساكننا في الجزائر) - تشكل مع مجيء الإسلام. وبالاعتماد على القرآن الكريم والحديث النبوي يمكن أن نكشف عن عناصر أساسية لمفهوم الخصوصية من خلال ذلك التحديد الدقيق للعلاقات بين الأهل، المنزل والغرباء، وللحقوق والواجبات التي تنظم الفضاء الداخلي لمسكن المسلم. لقد ورد في سورة النور: «يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتا غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلّموا على أهلها، ذلكم خير لكم لعلّكم تذكّرون. فإن لم تجدوا فيها أحدا فلا تدخلوها حتى يؤذن لكم، وإن قيل لكم ارجعوا فارجعوا هو أزكى لكم، والله بما تعملون عليم، ليْسَ عليكم جناح أن تدخلوا بيوتا غير مسكونة فيها متاع لّكم، والله يعلم ما تبدون وما تكتمون»[43].

ويذهب المفسرون إلى أن الاستئناس هنا مقصود به الاستئذان والاستئناس في اللغة هو طلب الأنس بالشيء، فهو إذن مؤنس.

وبعد الاستئذان يكون السلام « والسلام مسنون بعد الاستئذان على ظاهر الآية، ولأنه تحية للقاء واللقاء بعد الإذن أو السلام قبل الإذن على ما تضمنته السنة، وإن كان قريبا فإن لم يكن مَحْرَما لزم الاستئذان عليه كالأجانب، وإن كانوا محارم فإن كان ساكنا معهم في المنزل لزمه إنذارهم بدخوله بوطئ أو نحنحة، أو هم كالأجانب »[44].

والاستئذان لا يكون في البيوت غير المسكونة كالفنادق أو حوانيت التجار أو منازل الأسفار ومناخات الرحال، أو الخرابات العاطلة، أو الخلاء والبول لأنه متاع لهم، أو المنافع كلها.

وهكذا فالإسلام يحمي الفضاء المنزلي أو بالأحرى أهله من الدخول عليهم دون إذنهم من قبل الغرباء، وعدم الالتزام بواجب الاستئناس والسلام يعد خرقا للخصوصية أو حرمة المنزل. ومن المهم أن نلاحظ أن الإسلام يمنح كامل الحرية لأهل البيت في قبول الغريب، فالمنزل إذن هو فضاء لحق التمتع بالحرية، بل

وقد أجاز الإسلام القيام بما يدفع كل أشكال الاختراق لهذا الفضاء والتعدي عليه. ليس بولوجه دون إذن من صاحبه بل لمجرد الاطلاع على ما بداخله.

ولكن الإسلام، علاوة على حماية المنزل من «غزو الخارج» كما قالت بيرلا سيرفاتي غارزون، ينفذ إلى داخله ويفرض واجبات من شأنها أن تحصر الخصوصية أكثر ضمن هذا الداخل، وهي واجبات زمنية ومكانية في وقت واحد، يقول القرآن: «يا أيها الذين آمنوا ليستأذنكم الذين ملكت أيمانكم والذين لم يبلغوا الحلم منكم ثلاث مرات، من قبل صلاة الفجر وحين تضعون ثيابكم من الظهيرة ومن بعد صلاة العشاء، ثلاث عورات لكم ليس عليكم ولا عليهم جناح بعدهن، طوافون عليكم بعضكم على بعض كذلك يبين الله لكم الآيات والله عليم حكيم، وإذا بلغ الأطفال منكم الحلم فليستأذنوا كما استأذن الذين من قبلهم»[45].

فالاستئذان هنا ليس واجبا على الغرباء وإنما هو لبعض أهل المنزل وهم الخدم أو العبيد والإماء والأطفال الصغار غير البالغين. ويذهب عز الدين بن عبد السلام في تفسيره إلى القول إن النساء يستأذن في الأوقات الثلاث خاصة ويستأذن الرجال في جميع الأوقات، أما العبيد والإماء فيستأذن العبد دون الأمة على سيده في هذه الأوقات، أو الأمة وحدها، لأن العبد يلزمه الاستئذان في كل وقت، أو العبد والأمة جميعا. والصغار الأحرار الذين لا يصفون ما يرون يلزمهم أيضا الاستئذان في تلك الأوقات لخلوة الرجل فيها بأهله وربما ظهر منه فيها ما يكره أن يُرى من جسده. وأول تلك الأوقات قبل صلاة الفجر أي في الليل وقت النوم والخلود إلى الراحة، الثاني وقت الظهر حين خلع الثياب للقيلولة، والثالث وقت إرادة النوم والاستعداد له، فهذه الأوقات يختل فيها تستُّر المسلم وتكون العورات فيها بادية والتكشف فيها غالبا، لهذا ينبغي أن يستأذن العبيد والخدم والصبيان في الدخول على الأهل. ويورد صاحب التفسير المذكور سبب نزول هذه الآية وهو أن الرسول صلى الله عليه وسلم بعث إلى عمر وقت القائلة غلاما من الأنصار، فدخل بغير إذن فاستيقظ عمر بسرعة فانكشف منه شيء فرآه الغلام فحزن عمر لذلك وقال: «وددت لو أن الله تعالى -بفضله نهى أن يدخل علينا في هذه الساعات إلا بإذننا فانطلق إلى الرسول ﷺ فوجد هذه الآيات قد نزلت فخرّ ساجدا»[46].

وهكذا فإن خصوصية الفضاء السكني في الإسلام مرتبطة بمفهوم العورة ولذلك فإن البيوت الخالية التي لا تكون فيها العورة قابلة للانكشاف لا تتمتع بالحماية من الاختراق والتي تترجم في الاستئذان بالدخول. ولذلك فإنه لا يمكن أن نستبعد دور الإسلام في الممارسات المتعلقة بالخصوصية في البيت العربي بشكل عام والبيت الجزائري بشكل خاص.

### سادساً. الفضاء المنزلي وشبكة العلاقات الاجتماعية:

الفضاء المنزلي له ارتباط وثيق بالآخرين أي بالمجتمع، وحتى في الحالة التي يظهر فيها بعيدا عنه، عندما يكون معزولا، فإنه يكون متصلا به بطريقة ما، مثلا عبر الطريق الذي يصل بينه وبين القرية أو المدينة، ولكن الصورة التي تعبر أكثر عن هذا الارتباط هي «الجورة» إنها علاقة الجوار، يقول بزو مسايوو: «كل منزل يندرج ضمن جورة معينة»[47]. وعلاقة الجوار هذه هي الوجه الآخر للفضاء السكني بما تمثله من تفاعل وتواصل مع الآخر. ففي الوقت الذي ينزوي المنزل على ذاته محافظا على حميميته وهذا وجهه الأول، فإنه بحكم القرب المكاني، ينفتح على المجتمع، فيحدث عندئذ انفتاح وتواصل بين فضاءات خاصة.

ولا شك أن مفهوم الجورة في الثقافة العربية مفهوم له أهميته في شبكة العلاقات الاجتماعية، إذا علمنا أن الإسلام قد أكد على حسن الجوار، وخصه بأهمية فريدة، وقد أكدنا سابقا أنه من الصعب أن نضع حدودا فاصلة بين الثقافي والديني في مجتمعنا، لكن من المهم أن نحاول تبيين واقع هذه العلاقة بين السلوك والممارسات الجوارية والتوجيه الديني. من أجل ذلك ينبغي أن نشير إلى البعد الإنساني لمفهوم الجورة في الإسلام.

إن الجوار في الإسلام يقوم على أساس المسافة، فالجار الأقرب اجتماعيا هو الأقرب مكانا. فالمسافة المادية وحدها دون النظر إلى المسافات الأخرى، إذا



6

جاز لنا هذا التعبير، هي مبدأ الجورة، فالغريب الذي لا يمت إلى القرابة الدموية بصلة أي البعيد من حيث النسب، والمختلف دينيا أيضا، كلاهما يندرجان ضمن فضاء الجورة الإسلامية. وإذ نؤكد هنا على البعد الإنساني التواصلي لعلاقة الجوار في الإسلام فلكي نبرهن على أن هذا الدين معطى أساسي لا يمكن إبعاده أو التقليل من شأنه حينما يتعلق الأمر بتحليل ظواهر اجتماعية في مجتمع أو مجتمعات إسلامية. إننا بهذا نخالف ما ذهب إليه بوغالي بصدد تفسيره لعاطفة الجورة في المجتمع المغربي. فقد أعطاها تفسيرا سيكولوجيا، نافيا أن تكون مجرد طاعة بسيطة للأوامر الدينية. ففتح الفضاء المنزلي للجار تقف وراءه رغبة أو إرادة لاشعورية في الثناء على الجورة الحسنة التي يحاول الناس تقديمها تحت غطاء إسلامي. هذه الرغبة مزدوجة فمن جهة، يراد التخفيف من حصانة الفضاء الخاص بفتحه للآخر، وهذا يمكن من دخول فضاء هذا الآخر من أجل التعرف عليه، إذ الجار الذي لا نعرفه أو الذي يتجنب كل التقاء أو احتكاك شيء مقلق. ومن جهة أخرى وتبعا لذلك فإن الجار الذي كان مقلقا يتلاشى من أجل فسخ المكان لمن هو محل ثقة. ومحاولة إلقاء الضوء السيكولوجي- فيما يرى بوغالي- على تصور الجورة لدى المغربي الأمي هو رغبة في إعطاء محتوى إضافي لهذا المفهوم.

فالإسلام كما هو معروف أمر دائما معتنقيه باحترام الجيران ومساعدتهم. بل وجعل الإيمان مقرونا بالإحسان إلى الجار وقد ورد في ذلك أحاديث كثيرة[48]. ولكن التعاليم الدينية وحدها يبدو أنها عاجزة عن فتح المجال لسلوكيات أو تصورات دائمة. إنها تتطلب باستمرار الرجوع إلى وقائع سيكولوجية تكون سندا لها. وإدخال العامل السيكولوجي هو محاولة لتفسير ظاهرة معقدة تتعلق بسلوك المغربي الأمي تجاه الجيران، الذي لا يفسره عامل واحد (الدين)، وإنما هناك عوامل تاريخية وسيكولوجية ودينية. فالإنسان في نظر بوغالي متعدد الأبعاد ولا يمكن أن نكوّن معرفة بحقيقته إلا انطلاقا من مقاربات عدة في وقت واحد. ولهذا فإن ما يفرض على المغربي فتح فضاء منزله إلى الجار شيء سيكولوجي أساسا. ولتوضيح هذا التداخل في العوامل يذهب بوغالي إلى أن التطور التاريخي الذي كان أساسا متعلقا بالزواج الداخلي خلق في المغرب مفهوما لفضاء منزلي شبه مغلق، يرفض كل انفتاح على الخارج. وفي وقت لاحق خفّ ذلك الانغلاق بتبني الجار غير المرغوب فيه كقريب أو صديق. وهكذا انتهى الفضاء المنزلي المنزوي على ذاته من داخله إلى طلب الحوار والانفتاح على الجيران. وهذه العملية تفسر بآلية سيكولوجية بسيطة ليست شيئا آخر في حقيقة الأمر سوى إرادة إنسانية خالصة في التحاور والانفتاح على الآخر.

وتلك الاستجابة المزدوجة تؤول في نهاية التحليل إلى استجابة واحدة، إنها استجابة خفية ضد فضاء من دون أفق. استجابة لاشعورية تقريبا لرهاب الانغلاق، تدعو الجار إلى الخلاص وإلى توسع في المكان.

وبما أن التقارب بين الجيران يرجع في أساسه إلى العامل السيكولوجي، فإن الدين الإسلامي لم يأت إلا لتدعيم تلك العملية باعتبار أن الإسلام لم يتدخل في التنظيم المكاني للمنزل المغربي التقليدي. فالتنظيم للفضاء المنزلي، الذي ترجع أصوله إلى ما قبل أسلمة المغرب، كان عليه وحده أن يستدعي السلوكيات نفسها والاستجابات ذاتها بين الجيران التي دعا إليها الإسلام[49].

ولكن هذا التأكيد على الدور الثانوي للإسلام في علاقة الجوار في المجتمع المغربي وإعطاء الأولية لعوامل سيكولوجية لا يستطيع أن يفسر لنا تلك البرودة التي تعيشها علاقة الجوار بين الناس في الوسط الحضري وغير الحضري. فإذا كانت العوامل السيكولوجية ترجع إلى الطبيعة الإنسانية الثابتة، فلماذا تعجز عن توثيق علاقات الجوار اليوم في المجتمع الجزائري المسلم؟ إن التقليل من دور الإسلام في المجتمعات المغاربية ما هو في الواقع سوى ترديد لنظريات إتنولوجية لمستشرقين غربيين، تحاول أن تقتلع هذه المجتمعات من جذورها الحقيقية وتغرسها في تربة ثقافة المتوسط. وبوغالي هنا في الواقع يتحدث على لسان جيرمان تيلون.

إننا نعتقد أن الإسلام لعب ويلعب دورا كبيرا في تفسير مفهوم الجورة، لأنه يضع أمام المسلم مسؤولية كبيرة تجاه الجار، ولذلك كلما ضعفت هذه المسؤولية بوازع من الدين، تضعف علاقة الجوار. وعلاقة الجوار في المجتمع التقليدي لم تكن دائما مثالية، فالمثل الشعبي الذي هو مرآة صادقة لهذا النمط المجتمعي بإمكانه أن يصور لنا الواقع: «اللي اتكل على جارو بات بلا عشا»، «اللي عول على جارو بات عشاه على لمناصب». فهذا تصوير صادق لحال الجورة قديما واليوم أيضا. ولأجل أن ترقى العلاقة بين الجيران إلى ما ينبغي أن تكون عليه وفق المعيار الإسلامي فقد جاء التوجيه من المبدع الشعبي بصيغ مختلفة ولكن معناها واحد:

- « الجار قبل الدار» أي أن شراء الدار أو كراءها ينبغي معرفة الجار.
- «الشاري يشري الجار قبل ما يشري الدار»
- «جارك الغريب خير من خوك البعيد»
- «جارك القريب خير من واليك البعيد»
- «لا تبني حتى تشوف الجار، ولا تسيح المْاَ (الماء) حتى تلقى الما»
- «لو كان ما جاري ما يبان عاري»

وهذه الأمثال الجزائرية لا تختلف في معناها عن أمثال تونسية في الجورة:

- «انشدْ عَ الجار وما تتشدش عَ الدار»
- «الجار وصى عليه النبي»
- «الجار قبل الدار»
- «الدار بَمْيَه والجار بألف»
- «الدار بميه والشارع بألف»
- «يعطينا جار بلا عيون، وفار بلا سنون (أي جار لا يتجسس ولا يخون»
- «النبي وصى على سابع جار»
- «صباح الخير يا جاري انت في دارك وانا في داري»

فهذه الأمثال كلها تشترك في التأكيد على قيمة الجار فالجار الحسن هو الذي لا يتجسس ولا يخون، وهو من يحفظ شرف جاره لا من يفضحه ويفشي أسراره، ويحترم خصوصيته. فالجورة إذن هي واجب اجتماعي وأخلاقي وديني لأن النبي أوصى بالجار حتى كاد يورثه.

ولكن هل هذه الأمثال لا زالت تقوم بدورها التوجيهي والتربوي في الأوساط الشعبية؟ هذا هو السؤال الذي ينبغي البحث عن الإجابة عليه

د.راشد نجم - البحرين

# ثقافة التراث في دول الخليج العربي بين استدعاءات الذاكرة وضرورات المعاصرة



1

في ظل التحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تواجهها شعوب دول الخليج العربي، خصوصاً بعد اكتشاف النفط في المنطقة وما صاحبه من تغييرات هائلة في بنية المجتمع المادية والبشرية، فإن الوضع بالنسبة لثقافة تراث هذه المنطقة بات أمام مفترق طرق صعبة ومفصلية، ربما لو استمر على هذه الوتيرة من التداعيات السلبية قد يؤدي الى انسلاخ تدريجي عن الهوية الثقافية الوطنية التي تعتز بها شعوب هذه المنطقة وتتميز بها، لأن فقدانها سوف يوصل بالضرورة الى التشبه بالثقافات الوافدة التي ستؤدي الى خلق وضع غير متوازن في الانتماء ومعرفة الذات، وهذا ربما يؤدي بالمحصلة النهائية الى خلل معرفي على مستوى الهوية الوطنية.

فوضع ثقافة التراث في دولنا الخليجية أمام محك واختبار صعب يتطلب من الجميع الاعتماد على الأسس المعرفية

والموضوعية للأمور بمعزل عن العواطف التي قد تدفعنا الى قرارات ربما تضر بهذه الثقافة بدلاً من ترسيخ بنيتها داخل المجتمعات، والفصل بين ما هو تقليدي محلي، وبين ما هو وافد وطارئ على هذه المجتمعات، كي تنجلى الصورة الحقيقية للأمور أمام الجيل المعاصر والأجيال القادمة.

## التراث والثقافة:

التراث في مجمل معناه هو كل ما أفرزه الماضي من إفرازات، ضارة ونافعة، ولا يزال لها أثرها الفعال في مسلكنا ومعتقداتنا وأسلوب معيشتنا ونظرتنا إلى الحياة، وهو بمعنى آخر مجموع ما خلّفته قرائح الأقدمين وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفن ونمط عيش وفنون حضارة مما يمكن لجيلها الحالي الإفادة منه، والاستعانة به على حل ما يواجه من مشكلات وتحديات.

أما الثقافة فهي «عنصر كثير التعدد، شديد الاختلاف، غزير التنوع، على أساسه تتمايز المجتمعات وتختلف الجماعات تمايزاً واختلافاً مكّنا علماء الإناسة من استنباط الوسائل النظرية التي أتاحت لهم دراسة الخصائص الاثنية التي تميّز البشر في صنوف اجتماعهم وطرائق معاشهم، حيث يتسع لنا أن نتبين الى أي حد يمكن للثقافي أن يكون ثرياً في تعدده، عبقرياً في تنوعه»[1]. والثقافة أيضاً هي انعكاس للمستوى الحضاري لأي أمة أو بلد؛ وهي نتاج فهم الإنسان لتراثه، ودينه، وتفاعله الاجتماعي والمادي في كل مرحلة من مراحل تاريخه على صعيد الفرد وصعيد المجموعة. ويتضمن هذا الناتج عناصر وأبعاداً روحية وفكرية وأدوات تقنية، ويشمل القيم والتقاليد وأعراف التصرف وأنماط الحياة والفنون، والأدب وأشكالاً متنوعة من الإبداع.

وحيث أنه لا وجود لثقافة معزولة في مجتمعها عن ثقافات المجتمعات الأخرى، فبات من الطبيعي بحكم عناصر كثيرة وظروف شديدة التأثير أن تجعل الثقافة المجتمعية بكل خصوصيتها عرضة للتأثر والتأثير.

## التغيّر الاجتماعي في دول الخليج العربي:

بشكل عام يعتبر التغيّر سمة من سمات الحياة وظاهرة طبيعية وعملية مستمرة ودائمة تحدث في جميع المجتمعات الإنسانية في كل زمان ومكان وعلى مر الأزمنة التاريخية المختلفة. فمنذ أن ظهر الإنسان على سطح الأرض نجد أنه محاط بالعديد من المتغيرات وحتى وقتنا الحاضر سواء (بيئية، اجتماعية، ثقافية، سياسية، اقتصادية، دينية). فالتغيّر لا بد من حدوثه في أي مجتمع سواء كان هذا التغيّر ظهر بصورة بطيئة تدريجية أو فجائية سريعة.

كما يعتبر التغيّر الاجتماعي من الموضوعات والظواهر الهامة التي ركّز علماء الاجتماع على دراستها وتفسيرها ومعرفة العوامل التي تؤدي إليه، نظراً للتغيّرات التي تحدث في كل مجتمع من المجتمعات، فاستحوذت على اهتمامهم واختلفت آراؤهم وتعددت اتجاهاتهم. وقبل تناول موضوع هذا التغيّر بشيء من التفصيل، لابد من عرض بعض من التعريفات التي تناولت المفهوم وأصله ودلالاته لتسهيل ذلك وتوضيحه، وتفسيره كظاهرة واكبت مجمل التحولات الاجتماعية والثقافية في دول الخليج العربي.

إن أصل الكلمة هو تغيّر، أي أصبح على غير ما كان عليه. والتغيّر هو الانتقال من حال الى حال أخرى انتقالاً يؤثر على العملية التي تقوم بها البنية موضع التغيّر، أو يؤثر على العملية والبنية معاً. ومن هنا فإنه ينبغي التأكيد على حقيقة أن التغيّر هو حصيلة تفاعل الأشياء، ذلك التفاعل الذي يتسم بالتعقيد الشديد، ولهذا اختلفت الآراء في شأن تفسيره. فالبعض يرى أن التغيّر حالة روتينية في المجتمع الانساني. فالقديم لا يمنع الجديد من البروز فضلاً عن تداخلهما، والبعض الآخر يعتبر التغيّر فعلاً طارئاً يعتمد في حدوثه وصيرورته على توافر الحدث والغرض معاً. وعلى وجه العموم فالتفرقة بين الثبات والتغيّر هي تفرقة نسبية، إذ لا يمكن وضع المجتمعات على خط واحد، بمعنى أن تكون المجتمعات المعزولة في طرف، والمتغيرة في طرف آخر. وبهذا المعنى لا يوجد مجتمع مستقر تماماً، إذ لا

يوجد هناك استقرار تام للأنماط الثقافية والمجتمعية بشكل عام، وبالمثل ليس هناك مجتمع كامل الدينامية والتغيّر حيث تتغير فيه كل الانماط من جيل الى آخر[2].

وبنظرة سريعة الى مفهوم التغيّر الاجتماعي نجد أن (الجولاني، 2001) أشارت الى أن كلمة التغيّر في اللغة العربية تدل على معنى التحوّل والتبدّل فتغيّر الأشياء هو تحولها وتبدلها، كما أنها تعني الأشياء واختلافها. ويشير مصطلح Change في اللغة الانجليزية أيضاً إلى معنى الاختلاف في أي شيء يمكن ملاحظته في فترة زمنية معينة. ويفسّر مفهوم التغيّر من وجهة النظر الفلسفية بأنه إرادة معينة تعني بدورها فعلاً سواء كان هذا الفعل ضئيلاً أو جسيماً فهو تغيّر[3]. كما يذهب الى نفس الاتجاه في المعنى (كتبخانة، 2008) الى أن المقصود بمفهوم التغيّر هو الاختلاف ما بين الحالة الجديدة والحالة القديمة، أو اختلاف الشيء عمّا كان عليه خلال فترة من الزمن. وحينما تضاف كلمة اجتماعي، التي تعني ما يتعلق بالمجتمع فيصبح التغيّر الاجتماعي يشير إلى التغيّر الذي يحدث داخل المجتمع أو التحوّل أو التبدّل الذي يطرأ على جوانب المجتمع، وبمعنى آخر هو التحوّل الذي يطرأ على البناء الاجتماعي ووظائفه خلال فترة من الزمن[4].

ويمكن القول إن أهم محرك لهذا التغيّر الاجتماعي الكبير في دول الخليج العربي هو اكتشاف النفط في سنوات متقاربة في المنطقة، مما أحدث تأثيراً واضحاً في نمط الحياة، وطرق العمل والنمو الاقتصادي، وما صاحبه من تغييرات جذرية في الحياة الاجتماعية والسلوك العام.

جدول يوضح تواريخ اكتشاف النفط في دول الخليج العربي:

| اسم البلد | تاريخ اكتشاف النفط |
|---|---|
| مملكة البحرين | 1932 |
| المملكة العربية السعودية | 1938 |
| دولة الكويت | 1946 |
| دولة قطر | 1949 |
| دولة الامارات العربية المتحدة | 1962 |
| سلطنة عمان | 1967 |

ولو تأملنا تاريخ اكتشاف النفط في دول الخليج العربي حسب الجدول السابق لوجدنا أن أقدم الدول التي تم اكتشاف النفط فيها هي مملكة البحرين عام **1932**، وأحدث هذه الدول هي سلطنة عمان عام **1967**، وفي نفس الوقت هما أقل الدول انتاجاً للنفط مقارنة ببقية دول الخليج العربي الأخرى (السعودية، الكويت، قطر، والامارات)، وهذا التفاوت في الإنتاج النفطي ساهم بشكل غير مقصود في حجم التغيّرات الاجتماعية التي حدثت في المنطقة.

## أنواع التغيّرات الاجتماعية في دول الخليج العربي:

هناك نوعان من التغيّر الاجتماعي اللذان يمكن قراءتهما من خلال التحولات الاجتماعية التي مرت على دول الخليج العربي بعد حقبة اكتشاف النفط وهما:

1. التغيّر المفاجئ: وهي الطفرات التي حدثت في بعض مجتمعات الخليج العربي بشكل مفاجئ ودون مقدمات سابقة، مثال ذلك ما حدث في مجتمعات الكويت والإمارات وقطر نتيجة ارتفاع دخل الفرد المفاجئ، والتحولات السريعة والمتلاحقة التي غيّرت ملامح المجتمع، وما صاحب ذلك من تغيير عمراني وحضري واكبه تغيّر اجتماعي وثقافي.
2. التغيّر التدريجي: وهو تغيّر حدث أيضاً بسبب النفط ولكن بشكل تدريجي وتطوري تماشى الى حد كبير مع أسلوب الحياة السائد في مجتمع الخليج العربي، وتناغم بشكل أو بآخر مع طبيعة الأحداث والنمو التدريجي للتحولات. ويعزى ذلك الى أن دخل الفرد تحسّن بشكل ملحوظ ولكن دون ارتفاعات هائلة أوجدت طفرات اجتماعية وخلقت تحولات مفاجئة، مثال ذلك مجتمعي عمان والبحرين. فالتغيّر في هذين المجتمعين حدث بأقل هرولة وأبطأ تأثيراً بفعل النفط.

## فضاءات التغيير الاجتماعي في دول الخليج العربي:

إن التراث الشعبي في منطقة الخليج العربي كما يذكر الأستاذ صالح غريب يتميّز بعراقته وأصالته خاصة قبل فترة ظهور النفط حيث تقوم تلك الأصالة والعراقة على بناء راسخ من التعاليم الدينية والقيم الإنسانية السامية والتقاليد الراسخة وقد ظل هذا التراث حياً بين الناس يشكّل جزءاً من حياتهم الثقافية والاجتماعية. وبظهور النفط في المنطقة اتسع محيط الانفتاح على العالم من كل الجهات وبكل الوسائل وقد أحدث هذا الانفتاح والطفرة الاقتصادية تغييرات واسعة في مجتمعات وبلدان المنطقة شملت مختلف أوجه الحياة من اقتصادية واجتماعية وثقافية وغيرها وقد كان التراث واحداً من تلك الوجوه التي زحف إليها هذا التأثير[5]. هذا التميّز في المجتمع الخليجي تعرّض بعد اكتشاف النفط الى العديد من فضاءات التأثير التي ساهمت في ضعف ثقافة التراث والتي من الممكن إجمالها في خمسة فضاءات أساسية هي:

### أولا: الفضاء البيئي:

وهو ما أحدثته مكونات البيئة الطبيعة من مناخ وموقع جغرافي وموارد طبيعية، من تأثير على الحياة الاجتماعية، حيث تكوّنت كثافة سكانية في مناطق دون أخرى ساهمت في التأثير على نمط الانتاج وعلى التنظيم الاجتماعي لهذه التكوينات فخلقت تنويعات ثقافية وتراثية، كانت بعضها سريعة التأثر نحو التغيير في حين صمد البعض الآخر على مضض من قسوة الوقت. فكما هو معروف أن مجتمع الخليج العربي بشكل عام مجتمع قبلي يعتمد على أنماط الإنتاج التقليدية مثل الزراعة، الرعي والغوص على اللؤلؤ وصيد الأسماك قبل اكتشاف النفط، أما بعده فقد صاحب ذلك تغيّرات كثيرة على مختلف المستويات.

### ثانياً: الفضاء الديموغرافي:

وهي التحولات السكانية التي طرأت على المنطقة بفعل النمو الحضري الذي فرضته ضرورات التنمية بكافة أشكالها فخلقت المدن الجديدة وتباعدت المسافات بينها، وزادت الكثافة السكانية في بعض المناطق واختلت التركيبة السكانية بفعل العمالة الوافدة والهجرة الى دول المنطقة بحثاً عن العمل، وهذا كان له أثر كبير على ثقافة التراث في معظم دول الخليج العربي وإن تفاوتت النسب فيما بينها، مما أثرّ سلباً على الهوية الوطنية لدول المنطقة. فقد أدى دخول أعداد كبير من الوافدين إلى ظهور بعض الفئات من العاطلين عن العمل في المجتمعات الخليجية. وبالمقابل أدت الهجرة إلى التنوع في التركيبة السكانية لهذه الدول من حيث وجود جنسيات وسلالات مختلفة ذات ثقافات متباينة، وأثّر ذلك على عدم التجانس السكاني والثقافي، مما أدى الى خلق مناخ مشوب بالتوتر والقلق وعدم الانسجام في العلاقات بين السكان بسبب تباين الأصول العرقية، حتى أصبح الخليجيون في بلادهم أقلية كما في الكويت وقطر والإمارات العربية المتحدة.

### ثالثاً: الفضاء التقني:

وهو ما أحدثته التقنيات والوسائل الحديثة والمتطورة من تأثيرات هائلة ساهمت وبشكل فاعل في نمو المدن الحديثة بكل تسهيلاتها وجمالها وسرعة انتشارها، وما أوجدته من نظرة الى التراث العمراني على أنه يمثل حقبة زمنية من الصعوبة مضاهاتها بالواقع العمراني الجديد.

### رابعاً: الفضاء السياسي:

أوجد اكتشاف النفط في المنطقة طبقة جديدة في المجتمع الخليجي وهي الطبقة الوسطى من المتعلمين وأصحاب المناصب ورجال الأعمال وغيرهم ممن مكّنتهم الصناعة النفطية من التطلع الى المشاركة في إدارة شؤون الدولة من خلال العمل في الوزارات الحكومية والقطاع الخاص، وكان لقربهم من صنّاع القرار تأثير قوي ومباشر في إحداث أو مقاومة التغيّر الاجتماعي، فهي الطبقة التي ترسم السياسات وتضع خطط التنمية والإصلاح في هذه الدول.

### خامساً: الفضاء العالمي

تتسم الحقبة الراهنة بتحديات كثيرة ومتزايدة تقترن بتحديات تقنية واستحقاقات المعاصرة، حيث يفرض التحوّل الثقافي العالمي في مجموعه أنماطاً

جديدة للثقافة تتسم بأنها حتمية للاتصال والتفاعل مع ثقافة العولمة بجميع مزاياها واستلاباتها، على كل الصعد النظرية منها والعملية القائمة على مبدأ دمج الأصالة مع الطابع المعاصر لخلق نموذج جديد سيغيّر من ملامح الماضي مع تراكم الحقب الزمنية.

## ثقافة التراث وآثار النفط:

هناك العديد من الإشكاليات التي وضعها النفط أمام ثقافة التراث وكذلك الثقافة بشكل عام. كانت مجتمعات الخليج العربي قبل النفط في مجملها – وإن اختلفت في بعض التفاصيل – مجتمعات بسيطة تعتمد على الزراعة والرعي وصيد السمك وصيد اللؤلؤ وبعض المهن الأخرى كالصناعات الحرفية وغيرها من المهن.

أما على المستوى الاجتماعي فكانت مجتمعات دول الخليج العربي محافظة ومترابطة تحمل قيماً إنسانية عالية مستمدة من الدين الإسلامي الحنيف الذي يهيمن على الحياة العامة، فقد أسهم التراث إسهاماً واضحاً في تشكيل الواقع الاجتماعي والسياسي لدول المنطقة، بل يمكن اعتباره المكوّن الرئيس للثقافة، لاسيما الثقافة الشعبية، بتجلياتها المختلفة.

ومن خلال هذا الفهم الواعي يمكن أن نعتبر التراث هو أساس الهوية ومفتاح الشخصية الجمعية، كونه يمثل الإرث والتاريخ ويرمز للجذور والأصالة، ولذلك تتمسك به المجتمعات في شتى مراحل تطورها، وتدق على أبوابه وتستلهم قيمه ومعانيه في جميع الأوقات، لاسيما في الأوقات الحرجة وعند مواجهة الأزمات والتحديات. وعلى الرغم من ارتباط التراث بالماضي وبالتاريخ لغة ومضموناً، إلا أنه ينبغي ألا نقف عند تعاملنا معه عند الماضي دون الحاضر والمستقبل، فنحبس أنفسنا ومجتمعاتنا في أزمان غابرة ولّت، أو نظل واقفين مشدوهين عند مراحل تخطتها الأجيال، فالثبات والتغيّر من خصائص التراث.

إن تنامي نمط الاستهلاك لدى المجتمعات الخليجية المتأثرة بكل ما تنتجه أدوات الانتاج في العالم، وما يتطلبه



2

ذلك من تداعيات نفسية جماعية تعطي للاستهلاك التفاخري الأولية في نمط عيشها، فتأخذ في الابتعاد الواعي واللاواعي عن كل ما يربطها بحاضرها الثقافي وماضيها التراثي، وبكل ما يربطها بثقافتها، باعتبارها ثقافة عفا عليها الزمن وأصبحت من مخلفات الماضي وأسيرة التقاليد، ساعية في تمثل ثقافة طارئة حملتها المحطات التي تملأ الفضاء، حاملة معها كل ما يبهر ويشكل أنماطاً حديثة للحياة بكل متطلباتها، وكيفية التعاطي مع الآخرين في العلاقات الاجتماعية والتواصل حسب معايير الحياة الحديثة.

في هذا السياق واستكمالاً للفكرة يؤكد أ. د. عاطف عطية أستاذ علم الاجتماع في الجامعة اللبنانية أن كل هذا يحدث في الوقت الذي لا تزال ثقافته المخصوصة تستمر في مسيرتها ببطئها المعهود، وبأحمالها الثقيلة. فيحس بأن من الهام التخلي عن كل ما يعوق مسيرته المتجددة، المصنوعة من الآخرين، ولو كلّفه ذلك، ليس التخلي عن ثقافته وهويته المرتبطة بها، فحسب، بل بالإضافة الى ذلك، الاحساس بالخجل من الانتماء الى هذه الثقافة، التي يحس أنها تضعه على الحافة المواجهة لبرج مكين من ثقافة حديثة تفصل بينهما هوة سحيقة لا يحدها قرار[5].

فالمتتبع للتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي حدثت في المجتمعات الخليجية بفعل النفط وكيف أثر على ثقافة التراث يقف عند مجمل من النقاط نستعرض بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر. من هذه النقاط ما يلي:

1. تأثيره الواضح على حرفة الغوص على اللؤلؤ والتي كانت حرفة الكثيرين من أبناء دول الخليج العربي وعصب اقتصادهم لعقود طويلة من السنين، وكيف تحوّل هذا الاقتصاد من اقتصاد الغوص على اللؤلؤ الى اقتصاد النفط، وما صاحب هذا الاكتشاف الجديد من توفر فرص عمل هائلة ذات أجور دائمة ومتزايدة وظروف عمل مريحة، انعدمت معها المخاطر التي كانت تصاحب رحلات الغوص بحثاً عن اللؤلؤ، فاستهوت البحارة هذه الصناعة الجديدة وانصرفوا تدريجياً عن ركوب مخاطر البحر فانتهت هذه المهنة، وبدأت معها رحلة الاندثار للكثير من فنون رحلات الغوص والتي تمثّل التراث الشعبي الخليجي وأصبح مجرد ذكريات تقف خجلى أمام طوفان التغيير وتكاثر الغياب الأبدي للرجال الذين حافظوا على استمرار هذه الحرفة وفنونها، وابتعاد الجيل الحاضر عنها لأنه لم يعشها، وأصبحت تستحضر في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية ومهرجانات التراث كمحاكاة لزمن لم يعد موجوداً.

2. تأثيره على حرفة الزراعة وهي الحرفة الثانية التي كانت سائدة في ذلك الوقت الى جانب حرفة الغوص على اللؤلؤ، فقد هجر الكثير من عمال الزراعة مهنهم الزراعية واتجهوا لمزاولة العمل في مرافق النفط وأعمالها المساندة، أو في الوظائف الحكومية نظراً لظروف العمل الأكثر سهولة والأجور المناسبة والخدمات المصاحبة لها مثل السكن والخدمات الصحية والترفيهية، فتحوّلت الكثير من هذه المزارع في بعض دول الخليج العربي الى مشاريع سكنية، فخسرنا الزراعة وخسرنا فنونها وفنون القرية المصاحبة لها.

3. تأثيره على الحرف والصناعات التقليدية المحلية في أغلب دول الخليج العربي مثل صناعة السفن، الفخار، النسيج، وبعض الصناعات الأخرى. كذلك الحرف التقليدية مثل البناء، الحدادة، النجارة، وغيرها من الحرف التي تدهورت تدريجياً حيث تركها أصحابها الى وظائف جديدة، وما بقي صامداً من هؤلاء إلا النزر القليل الذين لم تغرهم الوظائف الجديدة واستمروا في عشقهم لمهنهم وحرفهم التقليدية في محاولة منهم للصمود أمام إغراق الأسواق المحلية بالصناعات الأجنبية المستوردة التي تجذب المستهلك وتغريه بفعل السعر المناسب والتنوع ووسائل الاعلانات المختلفة.

4. تأثيره على الأسرة الخليجية نظراً لغياب رب الأسرة لشهور بسبب الغوص على اللؤلؤ أمر يضطر المرأة للقيام بأعمال إنتاجية تساعد على استمرار الحياة مثل الخياطة ونقل المياه وطحن الحبوب ورعاية الماشية وغيرها من المهن التي تسهم في الوفاء بمتطلبات الأسرة في غياب رب الأسرة، وذلك بسبب الأوضاع الاقتصادية الصعبة آنذاك، خصوصاً وأن البيت الواحد كان يشمل عدة أجيال الأب والأبناء والأحفاد (وهو ما نطلق عليه مسمى الأسرة الممتدة). ولكن بعد ظهور النفط تغيّرت طبيعة الإنتاج فأصبح لرب الأسرة وظيفة دائمة ودخل شهري مستقر، فتغيّر بناء الأسرة وأصبح يطلق عليها الأسرة النووية (الزوج والزوجة والأبناء)، إذ اتجهت معظم دول الخليج العربي الى إستخدام الريع النفطي لرعاية المسنين والعجزة والأرامل والمطلقات وهي الوظيفة التي كانت تقوم بها الأسر الممتدة في السابق، بعد أن استقلت الأسر النووية الآن بمسكن منفرد في إطار سيادة الاتجاهات الحضرية. وهذا بلا شك ساهم في تباعد أفراد الأسرة الواحدة وتعدد ثقافاتهم والابتعاد عن منبع التواصل الدائم لثقافة التراث واستمراريته وهي الأسرة الممتدة.

5. تأثيره على الفنون والحكايات الشعبية والموروث الشعبي حيث بدأت تتلاشى تدريجياً مع الجيل

الحاضر الكثير من قيم التراث وفنونه وحكاياته وأمثاله وغيرها من الموروث الذي كان يشكّل هوية الانسان الخليجي، وذلك بفعل الهرولة المتسارعة الى استيراد قيم وفنون وحكايات وافدة بحجة مجاراة العصر ومواكبة التطور واللحاق بركب المدنية.. فأنتجت لنا هذه الهرولة – بمساهمة واسعة من وسائل الاعلام في الترويج لمثل ذلك – جيلاً مقطوع الجذور عن ثقافة تراثه التي يعتبرها مصدر تأخره الحضاري.

## الاستدعاء والمعاصرة وما بينهما شائك:

إن التراث يمثل فضاء مفتوحاً للصراع بين القوى الراغبة في التغيير باسم الحداثة ومواكبة التطور والترويج له، وبين القوى المانعة للتغيير باسم الحفاظ على الموروث والدفاع عنه. والمواءمة بينهما تعني مدى قدرة أساليب الحياة في المجتمع الخليجي على استمرار أهم ملامحها عبر التغيّر. بمعنى آخر يمكن القول إن إنتقال العناصر الثقافية الشعبية عبر الأجيال أو من خلال التواصل الانساني لا يعني بالضرورة استنساخاً كاملاً وحرفياً لكل ملامحها، ولا يعني أيضاً فناءها واستبدالها كلياً بعناصر أخرى جديدة. فالبشر يواجهون الحياة بما لديهم من موروثات ثقافية، وبهذه الموروثات ومعها يغيّرون حياتهم ويتغيّرون.

هناك دون شك مبررات كثيرة تدفع دول الخليج العربي للتنقيب عن تراثها والكشف عن كنوز إبداعاته، وإعادة إضاءة فضاءات تاريخها التي حجبتها غيوم بعد المسافات الزمنية بين الحاضر والماضي، بالإضافة إلى التحولات الكثيرة التي شغلت شعوب هذه المنطقة في مجال التنمية والمعاصرة بعد اكتشاف النفط. وفي رأينا المتواضع فإن هناك جملة من الالتفاتات التي يجب استدعاؤها، ويمكن إجمالها في التالي:

- تجسيد الهوية الوطنية الانتمائية الى الوطن والتاريخ والجماعة الانسانية نفسها، وتعزيز روح المواطنة والحفاظ عليها في وجه التيارات الثقافية المعاصرة التي تتهدد ثقافات الشعوب النامية بابتلاعها أو تشويهها أو التعتيم عليها، أو إفقادها العناصر الحية فيها، وبالتالي برمجة هذه الشعوب على أنها مجرد أعداد بشرية مجرّدة من العطاء والإبداع والتفكير وإبداء الرأي بهدف فرض ثقافة التقليد والتلقي والاستهلاك عليها.
- الاعتزاز بالانتماء القومي والعربي، فالتاريخ والتراث هما اللذان يمنحان أية جماعة إنسانية عراقتها وأصالتها وعمق تجربتها وغناها، وبالتالي اتساع مساحتها الزمانية والمكانية. وهذا المبرر بحد ذاته من الأهمية بمكان حيث يشكل عاملاً رئيساً في خلق الشعور الوطني الذي يدفع الى التمسك بالوطن والحفاظ عليه والتضحية من أجله.
- استثمار التراث بحد ذاته ثروة اقتصادية يمكن استغلالها في مجالات وفعاليات معاصرة مثل الهندسة المعمارية والبناء والأثاث واللباس والسياحة والأدوات والإبداعات الفنية الأخرى، إضافة الى كونه يشكّل العنصر الأساس لكثير من المهرجانات السياحية والفنية. ولعل هذا المنحى هو ما أكد عليه السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي مدير عام مساعد للآداب والفنون بوزارة التراث والثقافة في سلطنة عمان في الورقة العلمية التي ألقاها بحلقة العمل حول أهمية التراث الثقافي غير المادي ودوره في التنمية حيث قال: «إنه يمكن للسلطنة استثمار العديد من العناصر الثقافية استثماراً اقتصادياً عبر ابتكار هوية ثقافية مميّزة للسلطنة تستطيع من خلالها الترويج لاستقطاب العديد من الاستثمارات في مختلف المجالات السياحية التي تخدم قطاع السياحة الثقافية وجذب أكبر عدد من السياح، كذلك يمكن استثمار وتنمية العديد من الحرف والمهن التقليدية كأنشطة اقتصادية منظّمة ذات عائد مادي كبير، بالإضافة إلى تنظيم عمل الممارسين في مجالات الفنون الشعبية ودعمهم لجعل هذه الفنون ذات عائد مادي مجزٍ»[7].

- إن التراث بمـا يحمله من فكر وقيم وعـادات وتقاليد يعتـبر عامـل ربـط زمـني بـين المـاضي والحاضر والمسـتقبل حيث يتصـف التراث بأنـه تاريخي زماني تراكـمي، وبالتالي فهـو يربط بين المـاضي والحاضر، وممتـد الى الحاضـر. ويعتـبر عامـل وصـل وربـط الحاضـر بالمسـتقبل، أو بعبـارة أخـرى أن التقاليـد والعـادات والألفـاظ والأفـكار التي كانت سـائدة في المـاضي ما زالت تعيـش في الحاضـر أو ترقد خلفه، كمـا أن لهـا تأثيراتهـا علـى المسـتقبل، وفي الوقت نفسـه فإن الاسـتمرارية بهذا المعنى لا تعـني التكرار بقدر مـا تعـني التراكم[8].

- إن الـتراث ليس مجـرد مخلفات مادية أيـاً كانت، أو أسـاليب حياة أو تقاليـد أو قوالب فنيـة أو ملابس. إنـه أعمـق مـن ذلـك بكثـير، فهـو روح الجماعـة الإنسـانية والطاقـة المحرّكة، والدافـع الى الانطلاق والتطـوّر والحفاظ على الهوية والانتماء والتمسـك بالوطن. وإن الاهتمام به يتعـدى كونه مادة ترفيهية سـياحية لدعـم الاقتصـاد السـياحي مـن خـلال مهرجانات موسـمية وسـنوية تقـام هنـا أو هناك، لذلك يجب أن يتحول من سـلعة قابلة للاسـتهلاك الى ثقافـة قائمة على الاسـتدامة.

- إن التركـيز على العناصـر المحلية الإقليميـة في ثقافة الـتراث يمكـن أن تحمـل معهـا مخاطـر التقوقـع الإقليـمي، ويفترض أننا نسـعى من خـلال التراث أن نضيف عامـلاً آخر موحـداً لا مفرّقـاً. إن إحياء التراث والحفاظ عليـه ومأسسـته «إيجاد مؤسسـات له» بحاجة الى دراسـات وتخطيـط وإعداد طواقـم إدارية وفنيـة، وأهـم مـن ذلـك تخصيـص ميزانيـات له، وإلا أصبـح كل مجهود يبـذل في هذا الصـدد حرثاً في البحـر. وهذا مـا ذهـب اليـه الدكتور أحمـد مرسي مـن جمهورية مصـر العربية خلال ورقـة العمل التي قدمهـا حول الـتراث الثقـافي غـير المـادي والتنمية المحلية المسـتدامة على أن الاهتمـام بالثقافة ينبغي ألا يقتصـر علـى مـا ينتجـه الفنانـون والمبدعـون والأفـراد المجيـدون من إبداعـات رائعـة، وإنما يجب الاهتمام بكل مـا يتعلق بالـتراث والثقافة من معارف وعـادات ومهارات وسـنن تقليدية وغيرهـا. كما دعا إلى المسـارعة في حفـظ وصـون وتنمية هـذا التراث، مشـيراً إلى أنـه دائمـاً مـا تثار مسـألة كيـف يمكن تسـليع التراث الثقـافي؟ حيث يـرى الدكتـور أحمد مرسي أن المسـألة ليسـت في التسـليع وإنمـا هنالك عناصر في هذا الـتراث يمكن أن تكون مصـدراً لتأكيد مجموعة من القيم وأنماط السـلوك وأشـكال الحياة التي ربما لا يعرفها الأجيـال المعاصرة نتيجة انقطاعها عن دراسـة هـذا الـتراث بأشـكاله المختلفة، سـواء كانت على شـكل أغان شـعبية أو حكايات أو أمثال أو ألغاز أو سـنن أو معارف تقليدية اسـتخدمها الإنسان في شـتى جوانب الحيـاة وكانت تسـهل أمـور حياته الطبيعيـة، الأمـر الذي يمكـن أن تصبـح بالمحافظة عليهـا وبعقل رشـيد وفكر متفتح أن تقـدم في عصرنا الحالي بشـكل جميـل دون أن تفقـد جوهرها الأصيل وتسـاهم في تنمية الدخـل وتوفّر الكثير مـن الحلول للمشـكلات اليوميـة، فعلى سـبيل المثـال نحن نرى بـأن الآبـاء والأمهات لـم يعـودوا يـروون القصص والحكايات الشـعبية للأطفال وإنما اعتمدوا على ما تنتجه شركات الكرتون (الرسـوم المتحركة) من أفلام متناسـين ما تنتجه هذه الشـركات من مواضيع وهل تتناسـب مع عاداتنـا وهويتنا وقيمنا الإسـلامية أم لا، ولـو أمعنا النظـر إلى تراثنا لوجدنـا نماذج مختلفة ورائعة كقصص السـندباد وعلاء الديـن وغيرها من القصص الـتي تحمـل في طياتهـا الطيـب والأخلاق الحسـنة والاحـترام والقيم والعـادات النبيلـة. لهذا نحـن ندعو إلى الاسـتفادة مـن تراثنا العـربي الأصيل وإخراجه بما يتناسـب مـع ظروفنـا الراهنة[9].

- لابد من تدريـس التاريخ مصحوباً بالـتراث وثقافته، فالتاريخ يكـون وعـاء مفرغاً دونـه، ذلـك أن التراث يمنح التاريـخ حيوية وطعمـاً ولوناً ومذاقاً وشـكلاً. فالتراث يشـكل جزءاً مـن الحياة اليوميـة ويتقاطع مع مسـاراتها ويغذّيها بطاقة الاستمرارية والتواصل. كمـا أنـه ليـس بالضـرورة الوقـوف عنـد أشـكاله القديمـة وحرفيّة تقليدهـا، فهناك دائمـاً إمكانيات للتطوير والحـذف والاضافة والتطعيـم والتلوين.

## الخلاصة:

مما سبق ذكره يمكننا الخروج بمجموعة من الاستنتاجات التي قد تكون موضوعاً لحوارات معمّقة في هذا الاتجاه، ولدراسات مستقبلية يمكن أن تضيء جوانب مهمة في كيفية المواءمة بين الأصالة المتمثلة في التراث وثقافته، وبين المعاصرة والمتمثلة في السباق المحموم نحو التغيير. ويمكن تلخيص ذلك في النقاط التالية:

1. قد يبدو للوهلة الأولى، وبفعل الغموض وعدم التجديد الذي رافق توظيف هذين اللفظين الأصالة والمعاصرة منذ عقود مضت أنهما على طرفي نقيض، بمعنى أن شيئاً لا يستطيع أن يكون أصيلاً ومعاصراً في الوقت نفسه، وعليه أن يختار بين أن يكون أصيلاً أو أن يكون معاصراً، وهو ما يوضحه الدكتور محمد عابد الجابري بقوله: «إن هذا التناقض الذي ساد هو الذي جعل فريقاً منا يرى الأصالة في النموذج الموروث التراث الاسلامي وفي العودة إليه وإليه وحده، وهذا ما يمنعه بالتالي من أن يخطر له أن الأصالة الحقيقة هي تلك التي يجب أن نحققها في تعاملنا مع الفكر العالمي المعاصر، وهو أيضاً الذي جعل فريقاً آخر يرى المعاصرة في النموذج الوافد الفكر الأوروبي وحده بالرغم من أن المعاصرة الحقيقية هي تلك التي يجب أن نحققها في تعاملنا مع تراثنا أولاً[10].

2. التأكيد على أن الأصالة والمعاصرة كمفهومين ليسا على طرفي نقيض، فلكل منهما نبع معرفي مختلف وهدف مختلف، فهما متكاملان في البنى الثقافية ولا وجود لأحدهما من دون الآخر، وهما كما يقول الدكتور علي عبدالصادق بأن الأصالة تفترض:

- التعبير عن التراث بشكل واقعي.
- الحفاظ على ركائز مشتركة في التراث مع تغيّر العناصر الهامشية منه ومع تكييف هذه العناصر مع المتغيرات المجتمعية والعالمية.
- الصمود الى النهاية لرياح تحاول أن تعصف بثوابت التراث.
- عدم الخروج عن الخصائص الجوهرية والبذور الحقيقية التي ينبثق منها الطابع المميز الثابت للتراث، تلك الخصائص الجوهرية تمثل في الوقت ذاته نقاط انطلاق لأية حركة تجديدية.

أما المعاصرة فتفترض:

- الوعي بظروف الواقع، والقدرة على التكيف مع المتغيرات الأساسية الحادثة في العالم من دون التضحية بالقواسم المشتركة للمجتمع.
- الحداثة بمعنى التجديد في الوسائل والأساليب وليس في المبادئ والقيم.
- تطوير العادات والتقاليد المجتمعية بما يناسب روح العصر ولكن دون الخروج عنها.
- التفتح وعدم الانغلاق والإبداع.
- وأخيراً فالمعاصرة بحد ذاتها تخضع الى تغيّر اجتماعي دائم وسريع. فالبيئة المحيطة بالفرد كثيراً ما تتغير جذرياً خلال فترة حياته، ويصبح تعلّم الأمس أقل استعمالاً من حياة الغد[11].

3. هذا لا يعني أن تكون حياتنا نمطاً تراثياً، ذلك أنه من المستحيل إرجاع عقارب الزمن الى الوراء، وإنما ثمة إمكانية معقولة لحياة معاصرة ملوّنة بالتراث.

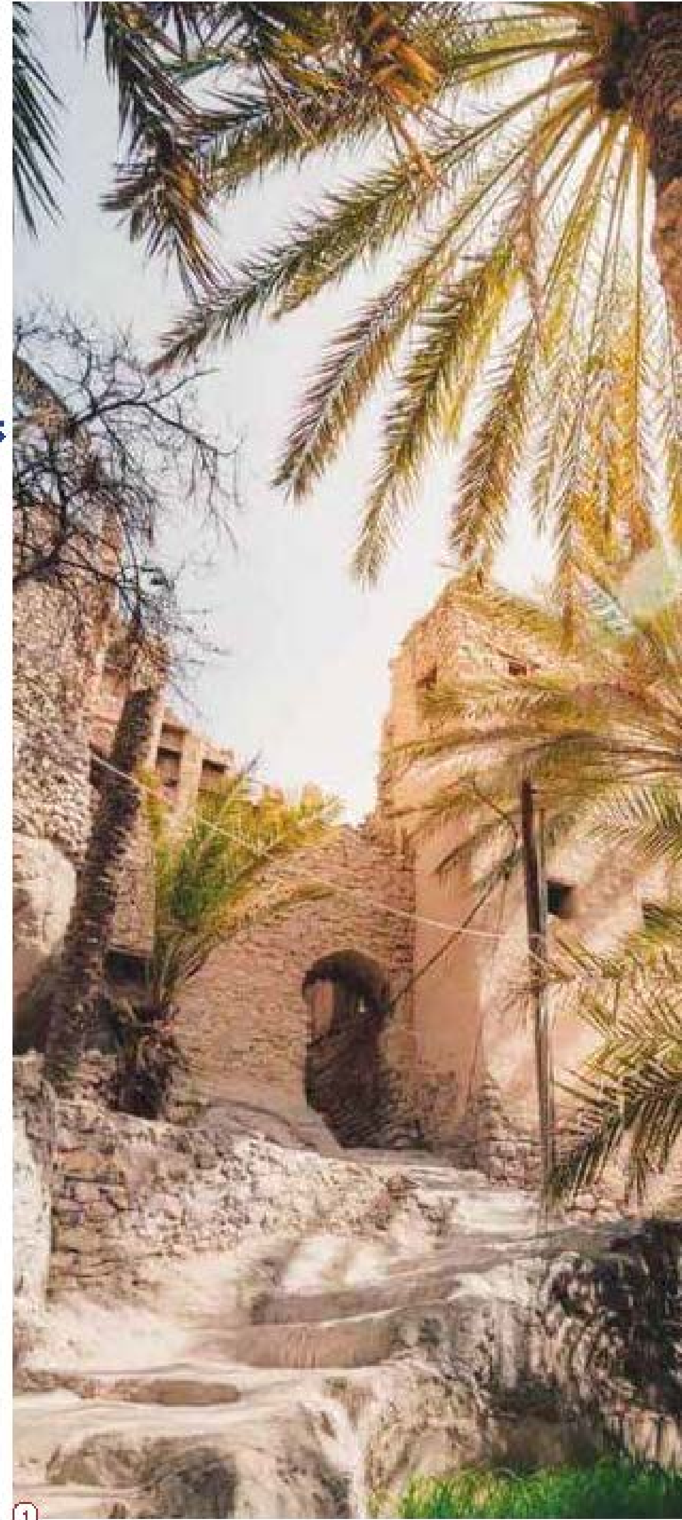
4. إن ثقافة التراث لن تنمو وتستمر في غفلة عن أصحابها الشرعيين، أو في ظل عدم الاكتراث والاهتمام بها، أو الانشغال عنها في حيثيات الحياة المعاصرة واستحقاقاتها، فالنتيجة ستكون كارثية على الأجيال القادمة.

**ولكن يبقى السؤال الكبير:**

«هل يمتلك تراثنا القدرة على الصمود طويلاً أمام تيارات التغيير وطوفان التحولات الهائلة؟؟ وهل تستطيع ثقافة هذا التراث أن تستوطن وجدان شعوبنا طويلًا أمام محاولات إحلال ثقافة العولمة واستباحة وطن الوجدان الجمعي؟؟!!

أ.سماء عيسى - عُمان

# أثر المعتقد الديني في التراث الشعبي الحكائي العُماني



1

تتأسس الحكايا الشعبية -حالها حال أي منتج إبداعي آخر- على المخيلة، وهي الأخرى تجد لها مجالا خصبا في المعتقدات الدينية والأخلاقية المتراكمة في ذاكرة شعب، عبر حقب زمنية طويلة فتنهل منها، خاصة عندما يحاول الانسان تفسير أحداث مفاجئة وغامضة كالاوبئة وكالموت؛ أو تفسير التشكيلات الجبلية في غرابة تكوينها؛ أو على معتقدات دينية سيما تلك التي تشكلت مع بدايات وعي الإنسان ومحاولة فهمه، لظاهرة وجوده في الكون.

في المجتمع البحري القديم بعمان، والذي يعود استيطان الإنسان به الى 3400 عام قبل الميلاد، آمن العمانيون لذ ذاك وهم يعيشون مخاطر وأهوال البحار، تحول الانسان بعد موته الى سلحفاة. جاء ذلك التفسير اثر اكتشاف مدافن رأس الحمراء البحرية بمسقط، وهو اكتشاف أثري أنجزته البعثة الأثرية الإيطالية في ثمانينات القرن الماضي، حيث ظهر وضع الهيكل

العظمي للإنسان الميت على هيئة سلحفاة. ويضيف مؤلفا موسوعة في ظلال الأسلاف /مرتكزات الحضارة القديمة بعمان 'العالمان الاثريان الراحلان سيرج كلوزيو وموريسو توزي: «أن السلاحف لا تزال على درجة من الأهمية في أساطير بعض مجتمعات الصيادين على السواحل الهندية المطلة على المحيط الهادي. سكان تلك الجهات يعتبرونها أسلافا للبحارة وفي بعض الحالات يعتبرونها بحارة قدماء. ويذكر الكتاب الإغريق أن آكلي السمك الذين استوطنوا على سواحل العرب يعتبرون أنفسهم بأن لهم أسلافا من الأسماك، ويمكننا القول أن السلاحف قد لعبت هذا الدور في الألف الرابع قبل الميلاد. يتضح من مخلفات الأسماك ومن اتجاهات المدافن في المقبرة، أن النتوء الجبلي في رأس الحمراء قد استوطن لنصف عام خلال الخريف والشتاء من كل عام».

أثر الاعتقادات الدينية القديمة يمتد حتى عصور الديانات السماوية الاولى بعمان وخاصة الديانة اليهودية، ففي ولاية إزكي أقدم المستوطنات الزراعية بداخلية عمان يقع كهف جرنان، وجرنان هو الاسم القديم لازكي، حتى الآن لم يستطع أحد التقدم لأعماقه البعيدة، يسري الاعتقاد الشعبي؛ بأن في هذا الكهف يختبئ العجل الذهبي؛ الذي عبده اليهود قديما، قبل إيمانهم النهائي بالله سبحانه وتعالى تلبية لدعوة نبيه موسى عليه السلام. بالطبع يشترك ذلك الاعتقاد مع كثير من الحكايا الشعبية التي لا تخرج عن تأريخ قديم للذاكرة اليهودية في عمان، أهمها زيارة نبي الله سليمان بن داؤود الى بلدة سلوت، وهو في طريقه للقاء الملكة بلقيس. قدمت دراسات مختلفة حول هذه الحكاية نظرا لما تمثله من أهمية ترافقهما مع بدايات تأسيس المجتمع الزراعي بعمان، أهمها دراسة المؤرخ البريطاني جون ولكنسون، ودراسة الباحث العُماني الشيخ خميس العدوي، الدراستان اللتان ذهبتا إلى تأويلات مختلفة لدى كل منهما. كذلك ما كشفته البعثات الاثرية في أطلال مدينة سمهرم التاريخية؛ من معابد وتماثيل لأهل القمر سين؛ الإله السامي الذي عبده أبناء جنوب الجزيرة العربية قديما، قبل إيمانهم بالديانات السماوية المتعاقبة، وعبادة ابنة الإله سين إنانا، التي ما زال يتردد صدى عبادتها في أغاني الرعاة بجبال ظفار. لاحقا سنعود إلى تحليل تفصيلي حول الحكايا ذات المنشأ الديني اليهودي، ودراسة الآراء المختلفة في تفسيرها لهذه الحكايا.

تعيد المخيلة الشعبية تفسير عدد من الأحداث والأوبئة، إلى فقدان النواحي الأخلاقية في المجتمع، متمثلة في افتراء الإنسان وغروره وكفره بالنعمة؛التي أغدقها الله سبحانه وتعالى عليه، كما هو في تفسيره لظواهر المحل والجدب، وربطه تلك الظواهر بانهيار القيم الأخلاقية لدى الإنسان.

## كارثة بلدة البسيتين:

تقع هذه البلدة المندثرة في ولاية بدبد. معاينة المكان تدل على أنه كان مكانا عامرا بالحياة، من حيث منازله الطينية المتجاورة ومساجده وآباره وآثار السواقي. المخيلة الشعبية أسست على انهيار البسيتين حكاية تبرر بها اندثاره، رابطة ذلك بانهيار الاخلاقيات الانسانية به. ما تحكيه الذاكرة أن بلدة البسيتين كان يملكها رجل ثري، وكان لهذا الرجل أخ فقير يعيش في قرية مجاورة. ذات يوم أرسل الأخ الفقير ابنه الصغير لاخيه الثري طالبا منه بعضا من الطعام. عندما وصل الصبي الى عمه وجده يطبخ قدرا كبيرا من الطعام على النار. عندما طلب منه الصبي بعضا من الطعام لأسرته حمل العم الثري الصبي ورماه في القدر الكبير الذي كان يغلي. في اليوم التالي لهذه الحادثة احترق الحي العامر بأكمله، جفت ينابيعه وماتت أشجاره، عقابا من الله على الجريمة التي اقترفها الرجل الثري ضد الصبي الفقير.

في هذه الحكاية الشعبية التي تأسست تفسيرا أخلاقيا ودينيا؛ على اندثار قرية زراعية لأسباب تتعلق بالمحل والجفاف؛ الذي يصيب القرى الزراعية في عمان عادة بين فترة وأخرى، نلحظ ثراء المخيلة الشعبية في تأويلها الأحداث إلى دوافع أخلاقية لدى البشر أولا، وإلى

عقاب الهي حدث عقابا على فقدان القيم الاخلاقية في المجتمع نتيجة لذلك.

## وباء بندر الجصة:

يكتب ج ج لوريمر مؤلف موسوعة السجل التاريخي للخليج وعمان وأواسط الجزيرة العربية، أفضل التقارير المقدمة عن بندر الجصة، مع رسوم تضمنتها محاضر حكومة الهند في دائرة الشؤون الخارجية لشهر فبراير 1899م: «ثمة جزيرة صغيرة قريبة من الجهة الغربية، تقع خلفها على البرقرية مؤلفة من ستين بيتا للقواسم مع بستان نخل، وتقوم هذه القرية على شاطئ رملي. عند مدخل أحد الأودية، وتضم بعض البيوت المبنية من الحجر والعديد من الأكواخ المصنوعة من الحصائر، وترتفع التلال من حول المرفأ وخلف القرية إلى بضع مئات من الأقدام... ألخ».

على مدى مئات من الأعوام شكل بندر الجصة، المكان الآمن من الرياح والأمواج، للسفن المارة بخليج عمان في طريقها خارجة جهة بحر العرب والمحيط الهندي؛ أو قادمة حتى عمق الخليج العربي، وذلك لما تمتاز به من حماية صخرية تجعل منها موقعا حصينا وهادئا وآمنا.

أصيب بندر الجصة في أوائل القرن العشرين بوباء، أغلب الظن أنه كان الطاعون أو الجدري، وأتى على القرية بأكملها. يشهد على ذلك القبور التي تستقبل زائرها على مشارف القرية، ومثلما يتضح من سلالات سكانها، أن من نجا من الوباء من كان خارجها، والذين يتواجدون الآن أقلية في القرى الساحلية المختلفة.

تقدم المخيلة العمانية سببا لهذا الوباء، كعقاب إلهي حل بها، إذ تحكي المخيلة أن سفينة لجأت إلى بندر الجصة، وهي في طريقها إلى الديار المقدسة، هربا من الأمواج حتى تهدأ، كانت السفينة تنقل حجاجا من النساء والرجال، وما حدث مسببا الفاجعة، هو أن رجلا من سكان الجصة تسلل ليلا إلى السفينة أثناء نوم ركابها، وقام باغتصاب امرأة منهم، كانت بالطبع في



2

تمثال من الحجر الجيري على شكل أسد.

طريقها لأداء فريضة الحج. صباح اليوم التالي أرسل الله سبحانه وتعالى وباء الطاعون، فأتى على القرية بأكملها. أما السفينة فقد غادرت البندر، مكملة طريقها الى الديار المقدسة.

## ثيمة الشجرة:

تترسخ في الذاكرة الشعبية بعمان معتقدات قديمة، تمتد إلى ما قبل الديانات السماوية، وثيمة الشجرة هي الأكثر بروزا، خاصة وأن الشجرة احتلت في المعتقد الإنساني عامة، رمزا للخلود والتقديس والعبادة. كنموذج على ثراء هذه الثيمة، نورد هذه الحكاية الشعبية من التراث الشفهي العُماني:

«مرض رجل مرضا شديدا، تعالج بأدوية كثيرة ومتنوعة، لكن كل يوم يأتي يزداد مرضه، في ليلة من الليالي، رأى أمامه نورا ضاحيا في كل الأرض، الوقت ليل وظلام وأمامه هذا النور، فخاف واستغفر، لكنه سمع صوتا يقول: هذا هو نور رسول الله، اذهب الى شجرة الزعتر، ستعطيك دواء من ثمرها، أغلي الثمر في الماء واشربه. عمل الرجل بنصيحة رسول الله، فذهب

فجرا الى الشجرة وأخذ منها زعترية طريا، ابتدأ كل يوم غلي الزعتر مع الماء وشربه، لكن الرجل ظل مريضا، حتى رأى النور الضاح ثانية، بعد عدة أشهر ليلا في منامه، فقال له: نصحتني يا رسول الله بشجرة الزعتر، وها أنذا اليوم أكثر مرضا من قبل، ذهب الرسول الى الشجرة وعاتبها قائلا: أرسلت إليك رجلا مريضا ولم تعالجيه، اجابته الشجرة: يا رسول الله، الرجل كان به مئة مرض، عالجت 99 مرضا منها. وبقي في جسده مرض واحد فقط، لن أقدر ولن يقدر غيري على علاجه منه، قال لها الرسول: ما هو هذا المرض؟ قالت له: الموت يا رسول الله. في تلك اللحظة شهق الرجل شهقة أخيرة وسقط ميتا».

يعيد كارل غوستاف يونج، هذه المقاربة الدينية للشجرة، من أن الأشجار في الديانات البشرية عموما، كانت رموزا إلهية مقدسة. ففي العهد القديم هناك البلوط والبطم، وهناك شجرة العليق؛ التي عبرها وهي تحترق كلم نبي الله موسى عليه السلام الله سبحانه وتعالى، لذلك فالشجرة موطن أصيل تأسست عليه الكثير من الحكايا والأساطير عبر العصور.

## حكايا التشكيلات الصخرية:

ثمة حكايات شعبية أخرى تنحو نفس منحى الحكايتين السابقتين، وذلك من حيث خلق مبرر حدوث الحادثة وأسبابها؛ التي تأتي دوما كعقاب إلهي على تصرف أخلاقي سيّء. غالبا ما تحمل الغرائز الجنسية أسباب هذا السلوك. أبرز الأمثلة على ذلك الحكاية الشعبية؛ التي تأسست على المنحوتات الجبلية الطبيعية، والتي اتخذت هذه المنحوتات أشكالا بشرية وحيوانية أوصت للعماني ومخيلته بالحكايات؛ التي تبين الخاطئ وتفرض عقوبة الله عليه جزاء ما ارتكبه من فاحشة وانحراف. التفسير يتكرر في أكثر من موقع حجري جبلي، أمثلة ذلك التشابه منحوتة بلدة الشوعية بداخلية عمان، المتشكلة على هيئة امرأة، والحكاية التي قدمتها المخيلة تقول بأن المرأة نزل عقاب الله عليها محولا إياها الى حجر، لأنها مسحت غائط طفلها بقطعة خبز تحملها، وفي الرستاق نعثر على نفس التفسير لتشكيل حجري على هيئة امرأة وطفل، حولهما الله إلى منحوتات حجرية عندما مسحت الام غائط طفلها بقطعة خبز كانت تحملها. أعتقد أن ندرة المياه وشحها في الأودية الجبلية يدفع المخيلة لإعطاء هذا التفسير الغريب، المخيلة التي كانت تبحث عن خطأ كبير أدى الى هذا العقاب الكبير أيضا. إذ كان بإمكان المرأة استخدام حجارة الوادي في مسح غائط الطفلين لا الرغيف؛ الذي هو في المخيلة نعمة من الله واحتقار النعمة يقترب من الكفر بها وبمانحها.

العقاب الإلهي يذهب الى قراءة منحوتات طبيعية جبلية أخرى، تشكلت بما يوحي بالعقاب الالهي، خاصة فيما توحيه الجبال من عزلة ورهبة، واتخاذها بسبب ذلك موطنا لعزلة العباد والزهاد.

في منحوتة جبل الشباك بقرية الشباك بإزكي في داخلية عمان، تأخذ المنحوتة الجبلية شكل حيوان مفترس في وضع هجومي، منقضا على فوهة كهف بالجبل. ذهب المتخيل إلى تفسير ذلك من أن الكهف مكان لعزلة عابد يتعبد به بعيدا عن الناس، وعندما هجم عليه الحيوان المفترس، دعا عليه العابد طالبا من الله حمايته منه، إذ ذاك تحول الحيوان مباشرة إلى تمثال من صخور الجبال.

هذه الجبال في تشكلاتها تقدم للمخيلة مادة ثرية وخصبة، لخلق عوالم سحرية ليس لها وجود في الواقع، مثلما هو في جبل الشيخ سمعون بقرية يتي في مسقط. هذه التلة الجبلية التي يتقاسمها البحر والأرض، البحر في مده والأرض في جزره، وضعتها المخيلة كمسكن دائم لجني صالح هو الشيخ سمعون؛ الذي يقصده الناس من مختلف الارجاء طلبا للعلاج ويقيمون عليه النذور. هناك مريد متخصص في قراءة الأدعية يرافق المرضى إليه. وفي ولاية قريات بحصاة الصيرة، وهي نتوء جبلي في البحر، اعتقد الناس أيضا بأن وليا من أولياء الله اتخذ مسكنا بها، وأنه اعتزل العالم بها حتى وفاته ودفنه بها، لذلك دأب سكان قريات القدماء بزف العرسان إليه، والاحتفال بختان الصبيان به، وذلك

عبر طقس يبدأ من المنزل سيرًا على الأقدام حتى الصيرة، حيث يتم بعد ذلك غسل العريس وخلع ملابسه القديمة وارتداء ملابس عرسه الجديدة، عائدا بها الى منزل الزوجية، تصاحبه فرقة موسيقية تزفه اليها.

ان الاعتقاد بطهارة الجن ورفقتهم لرجال الدين ومحبتهم لله سبحانه وتعالى، تتجلى أيضا في دك صخري على هيئة قبر، يوجد بجوار ضريح الإمام الصلت بن مالك الخروصي، من أئمة القرن الثالث الهجري بعمان. قدمت المخيلة الشعبية تفسيرا لهذا النتوء من أنه قبر الجني الصالح قرعون؛ الذي كان مصاحبا للإمام الصلت بن مالك ورفيقا له، إلا أن ذلك يمتد بتفسير آخر أيضا، حيث توجد صخرة مشقوقة في وسطها كأنها شقت بسيف في بلدة العليا بوادي بني خروص، وهي البلدة التي عاشت تجربة العلامة جاعد بن خميس الخروصي وأبنائه، فعلى ذلك التشكيل الصخري نسجت المخيلة حكاية معركة دارت بين الشيخ نبهان بن جاعد الخروصي، وجان كان معاديا وكافرا بالله، وكان الجان محتميا بتلك الصخرة التي حطمها الشيخ نبهان بضربة سيف، فولى الجني هاربا واختفى من يومها. بل إنه حتى المنحوتات الجبلية الصغيرة، التي تتخذ شكل قدم على هيئة القدم البشري، كانت محل تفسير حكائي أيضا، فهناك أثر قدم الرسول على حجرة بوادي بني خروص، والتفسير المضاف إلى تواجدها هو مروره الكريم على الوادي أثناء رحلة الإسراء والمعراج، وهناك أيضا أثر قدم الشيطان بقرية الفورة الجبلية المهجورة بالوادي.

الحكاية هنا مع مرور الأزمنة تحولت إلى معتقد شعبي، أصبح إيمان الانسان بصحتها، جزءا من مكونه الثقافي. مثال على ذلك كتلة حجرية ضخمة تتخذ هيئة مسننة، بأطراف قرية بلدة بوشر بمحافظة مسقط، هذا التشكل الصخري المختلف عن حجارة الوادي الأخرى، أوحى للنسوة العواقر بها الاعتقاد؛ بأن حك أجسادهن بها ليلا في الظلام، يعطي لهن القدرة على تجاوز مشكلة العقر.

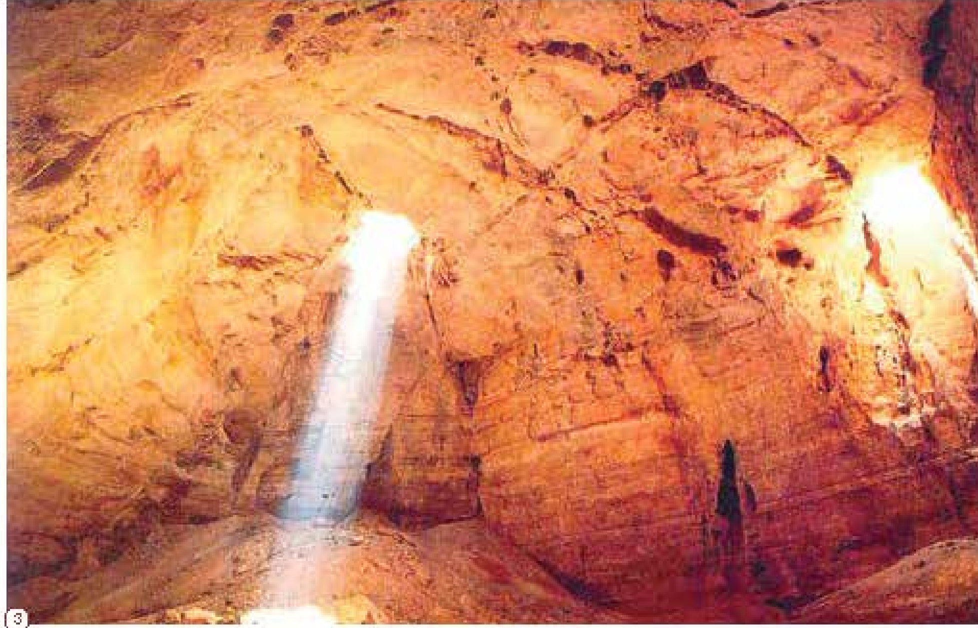
**نماذج للمنحوتات الصخرية في الأودية والجبال العمانية التي تأسست عليها حكايا شعبية مختلفة:**

1. كهف الرمان /سيح الصارخي /ولاية نخل
2. حصاة بن صلت /ولاية الحمراء
3. الصيره /ولاية قريات
4. جبل الشبك /ولاية إزكي.
5. سلامة وبناتها /محافظة مسندم
6. صخرة مسجد الحجرة /ولاية نزوى
7. جبل سمعون /آيتي /مسقط
8. صخرة الجني والخروصي /العليا بوادي بني خروص
9. صخور الأم وأطفالها /المجازة بولاية الرستاق
10. الراعية وشياهها /كهف الجن بفنس /ولاية قريات
11. حكاية قباقب /وادي الطائيين
12. باب النار /جبال وادي العق /بدبد
13. أطلال البسيتين /ولاية بدبد
14. أطلال الجصة /محافظة مسقط
15. منحوتة إله القمر سين /محافظة ظفار
16. قرن الجارية /ولاية سمائل
17. مساجد العباد الطائرة /ولاية بهلا

## الحكايا في اكتمالها وتنوعها:

هذه نماذج لحكايا تكتمل فيها الحكاية حتى آخر الدفق؛ أي أنها لا تكتفي لتفسير أو تأويل، رأته العين أو سمعته الأذن، إنه خلق خيالي فذ، تكتمل فيه الحكاية بكافة أبعادها السردية، مشكلة بذلك عالمها القصصي الخاص.

لذلك تفتح هذه الحكايا الأبواب للتأويل المتعدد، لأنها هي بالأساس جاءت من خيال متعدد الجذور والمنابت. وكنا قد لاحظنا في الجزء الاول من هذا المبحث سيطرة التأويل الديني الغيبي على الخيال السردي



كهف مجلس الجن

في الحكاية الشعبية. ذلك يكون واضحا عندما تكون أمام حدث محدد، أو تشكيل صخري محدد أيضا، إلا أنه عندما يتسع فضاء الحكاية وتتعدد شخصياتها وأحداثها، فإن الخيال الخلاق يذهب بدوره إلى تقديم ثيمات أكثر اتساعا وقربا من حياة الإنسان اليومية وأمنياته وطموحه، كتأويل الأحداث إلى المصالح المادية عند الإنسان، أو لتقديم ثيمات البطولة الخارقة في تفسير الأحداث وخلق شجاعة أسطورية لدى أبطال الحكايا، أو العودة بعيدا في اللاشعور الجمعي، القادم من اعتقادات غائرة وبعيدة في الذاكرة الدينية، مثل إغراء الثعبان للمرأة والذي نجده يتردد في الحكايا وهو ذو منبت عميق في التراث الديني المقدس.

النموذج الاول: زهاد كهف الرمان.

سيح الصارخي/ولاية نخل.

مصدر الحكاية: ساكن السيح: محمد بن سالم السيابي.

كان ثلاثة من الزهاد يقضون حياتهم متعبدين في كهف يقع بعمق سيح الصارخي، كل يوم قبل حلول الظلام تسقط من السماء في حضن كل منهم رمانة واحدة. يأكل كل زاهد نصف رمانته، ويترك نصفها الآخر لفجر اليوم التالي.

ذات مساء وصل إليهم قاطع طرق، قرر البقاء معهم ليلة واحدة، كحال العباد الثلاثة عندما حل المساء، سقطت عليه هو الآخر رمانة من السماء. إلا أنه بخلافهم أكلها مرة واحدة، سأله واحد منهم: لماذا لم تبق النصف لتأكله فجر الغد؟ أجابه قاطع الطريق: الذي رزقني رمانة في المساء، قادر على أن يرزقني أخرى في الصباح. فجر اليوم التالي. وبعد أن أنهى الجميع صلاة الفجر، سقطت رمانة بحضن قاطع الطريق، إذ ذاك توجه إليه العابد الذي تحدث معه في الليل قائلا له: لماذا لا نتبادل مواقعنا؟ تعطيني سلاحك وأذهب به قاطع طريق، وتبقى أنت عابدا بالكهف. وافق قاطع الطريق على تبادل المواقع وأعطاه سلاحه. أخذه العابد ومضى، وأمام أول محاولة لسرقة أحد العابرين خسر النزال. قتله العابر واستولى على سلاحه. أما قاطع الطرق فقد استمر في الكهف مع العابدين الآخرين حتى مماته.

تعتمد ثيمة هذه الحكاية على قوة وضعف المعتقد الديني لدى الانسان، يؤدي ضعفه إلى سهولة تخلي المرء عن مبادئه، إلى درجة اتجاهه إلى النقيض، أي التحول من الإيجابي إلى السلبي، وكذلك من الجهة الأخرى التحول من السلبي الى الإيجابي، ثم ما تقضي إليه نتائج



هوية تجم بمكوناتها الطبيعية.. دون أن يرف لها جفن ورعش

هـذا التحول مـن نهايات مأسـاوية في حالـة التخلي عن المبـادئ الانسـانية؛ الـتي يخفـى عليها المعتقـد الديني، والـذي وجد فيـه قاطع الطـرق موطنا آمنـا للحياة.

النموذج الثاني: البطولة في الحكايا الشعبية

مجلس الجن / قرية فنس بولاية قريات

حصاة بن صلت / ولاية الحمراء

مجلـس الجـن: الحكايـة تأسسـت علـى تكويـن صخـري يتكـون من سـبع حفـر عميقـة، ينهـن حفرة كـبرى وعميقة جـدا، تدعـى مجلس الجن. الجـذر الذي تأسسـت عليـه الحكاية مأسـاوي أيضا، يخلد شـجاعة راعية غنـم عندمـا تواجه وحيـدة حيوانا مفترسـا قضى على غنماتها السـبع، بالطبـع كان من الممكـن أن يقضي عليهـا، لـولا شـجاعتها في مواجهته؛ الـتي انتهـت بموته وموتهـا معـا. ومـن خلـد شـجاعتها هـو الله سـبحانه وتعالى؛ الذي أسـقط سـبع نجـوم على الموقع بعدد سـبع شـياه افترسـها النمر المفترس.

(تركت راعية أغنامها بسـلام لبرهـة قصيرة، وذهبت لإحضـار بعـض الطعـام. عندمـا عـادت وجـدت نمرا ينـام بالقـرب من جثـث غنماتها السـبع، بعـد أن قتلها جميعـا. مـن هـول المفاجـأة أطلقـت صرخـة ورفعت فأسـها، ثم هوت به عليه. من ضربتهـا المفاجئة والقوية رفع قبضتـه اليمـنى إلى جسـدها، واليسـرى إلى عينيها فأصابهـا بالعمى. لكنها وهي تسـقط وجهـت إليه ثانية بفأسـها ضربة أخرى، شـقت رأسـه إلى نصفـين. لاحقا وجدهـا أهلها والنمـر ميتين، كل في حضـن الآخر. لتخليد شـجاعتها أسقط الله سـبحانه وتعالى على الموقع، سبعة نجوم خلفت سـبع حفر عميقـة جدا؛ على عـدد غنماتها، تدعـى الحفـرة الكبرى: مجلـس الجن).

النموذج الثالث:

حصاة بن صلت / ولاية الحمراء

حكايـة الشـجاعة الخارقـة الأخرى، تأسسـت على صخـرة جبلية عملاقـة في ولايـة الحمراء. بطلهـا فارس يدعى صلت، له أعداء حاسـدون حاولـوا الايقاع به قرب الصخـرة، عـبر غمر الطريـق الذي يسـلكه على فرسـه بالوحـل، تمهيدا لتعثره وسـقوطه والانقضاض عليه، إلا أنه تجاوز المكيـدة بالقفز على قمة الصخـرة؛ على حصانه مخلفـا عليهـا حفـرة حمـراء، هي موقـع ارتطـام حوافر الفرس بها وسـيلان دمـه عليها.

(كان صلت فارسا شـجاعا، لا يقدر أحد على مباراته، وكان أعداؤه المتربصـون به كثيرين، ولكـي يتخلصوا منه فكـروا في حيلة للقبـض عليه، من خـلال عرقلة حصانه؛

الـــذي يمتطيــه ثــم الانقضــاض عليــه، فقامـــوا بغمـــر الطريـــق الذي يســـلكه بالمياه، حتى تصبح وحـــلا. بالفعل دخل الفـــارس في ذلك الوحل ولم يســـتطع الخـــروج منه، حتى خـــارت قدما الحصان وانغرســـت قوائمـــه في الوحل، فمـــا كان مـــن الفـــارس الا أن ترجـــل من حصانـــه ودفعه بمـــا أوتي مـــن قوة وأخرجـــه من ذلـــك المـــأزق، وكانت كل الأرض موحلـــة ولا يوجـــد أمامه غير اجتيـــاز تلك الحصاة الضخمـــة، لكونـــه محاصـــرا بالوحـــل مـــن كل الجهات، وعندما وصـــل الحصان أمام الحصاة، انثـــنى عن تجاوزها، وهنـــاك أدرك الفارس أنـــه واقع في الهـــلاك لا محالة.

ولكـــي يخلـــص الحصـــان فارســـه رجـــع إلى الخلـــف وانطلـــق بســـرعة الـــبرق، واجتازهـــا بعـــد أن ضـــرب برجلـــه قمـــة الحصـــاة حـــتى احدثـــت حفـــرة لأثـــر ذلـــك الحصـــان وهـــي باقيـــة بالجانـــب الغـــربي مـــن الحصـــاة، إذ يوجـــد بهـــا اللـــون الأحمـــر الـــذي هـــو دم الحصـــان الـــذي ســـال مـــن رجلـــه علـــى قمتهـــا.

نلمح دائمـــا في المخيـــال الشـــعبي، ملاحظـــة أن أدوار البطولة والشـــجاعة، يحتلها الذكور في المجتمـــع الزراعي، أما النســـاء فلا تفســـح لهـــن المخيلة إظهار شـــجاعتهن؛ إلا في المجتمعـــات البعيـــدة عـــن مركـــز الســـلطة الدينية والســـلطة القبليـــة، أي المجتمعـــات الرعويـــة والبحرية؛ التي تعيـــش في الأطـــراف البعيدة للســـلطة.

هكـــذا نلاحظ الفـــارق بين الحكايتـــين الاولى المرتبطة بالمجتمـــع الرعوي (راعية الغنـــم)، والثانية حيث الفارس بـــن صلت ابـــن المجتمـــع الزراعـــي القبلي الديـــني. العدو في الحكايـــة الرعويـــة كان النمر المفـــترس، في الوقت الذي يكـــون فيه العـــدو في الحكايـــة الثانية البشـــر أنفســـهم. كان بـــن صلت فارســـا يمتطي فرســـا، في الوقـــت الذي لم تكـــن تملك فيـــه الراعية من ســـلاح غير الفـــأس، لتنتقم بـــه من النمـــر المفترس. الحفـــرة الحمراء المضرجـــة بالدم في قمـــة الصخرة هـــي من خلـــد وأبقى ذكـــرى الفارس بن صلـــت، أمـــا في حالـــة الراعية فـــإن الله ســـبحانه وتعالى، هو مـــن أســـقط ســـبعة نجـــوم، لتتحـــول إلى ســـبع حفر عميقـــة، خلدت ذكـــرى الراعيـــة وغنماتها الســـبع. حول شـــجاعة الفارس بن صلت، فـــإن من أقدم علـــى المغامرة الشـــجاعة هو الحصـــان وليس الفـــارس، وذلـــك عندما أدرك الحصان أن فارســـه هالك لا محالـــة، اتخذ الحصان قـــرار القفز على الصخرة، وشـــجاعة الحصـــان في الذاكرة العربية قديمة وراســـخة، وتعظيمها والإشـــادة بها توازي في الأهمية شـــجاعة الفارس. إذ عليك لتعرف ســـر انتصار الفـــارس ان تلتفت إلى فرســـه أولا وتعرف الســـر!

الحكايتان تأسســـتا على موقعـــين جبليين معروفين، ومثلمـــا ســـبق الفارق الهـــام، في المخيـــال الرعـــوي عنه في المخيـــال الزراعي، ليس في اختيار الذكـــر في الزراعي والأنثى في الرعـــوي فقط، بـــل في انفتاح الخيال وثرائـــه الرعوي، في علاقة الإنســـان بالنجوم والأفلاك، لانـــه في المنطقة إياها فنس بولايـــة قريات، هنـــاك موقع جيولوجي هـــام يدعى هويـــة نجم، واســـم الموقـــع مأخوذ مـــن اســـمه في الذاكرة الشـــعبية، والتفســـير الواضح مـــن الاســـم ان نجما هوى علـــى الارض، فأحـــدث ذلـــك الشـــق الكبير بـــين الجبل والبحر المتحاذيـــين. الخيال الرعوي أفســـح من أن يؤطر، ويدخل فيه العقل عند نســـج حكايـــة ما؛ الأمر الملاحظ في المجتمع الزراعي، حيث تتســـع به دائرة الصراع، لتشـــمل البشـــر أنفســـهم، أكثر مـــن مخـــاوف الحيوانـــات كما هو في المجتمـــع الرعـــوي، لبســـاطة الحيـــاة بـــه، وبعدها عن التأطير المؤســـســـاتي.

## الأساطير المستقاة من التراث اليهودي وما جاء من أخبار اليهود في عمان.

### اولاً. أسطورة زيارة نبي الله سليمان بن داوود إلى سلوت:

كتـــب المـــؤرخ العُمـــاني ابـــو ســـلمة منـــذر العوتبي في الأنســـاب: «ذكر أن سليمان بن داوود عليهما السلام، كان يغـــدو من إصطخر فيتغـــذى في بيت المقـــدس، ويروح من بيت المقدس فيتعـــشى في إصطخر، فبينما هو يســـير وقد حملتـــه الريـــح إلى نحـــو البر، قـــال للريح: شـــائمي، فهبت في بريـــة عمان، فـــرأى قصـــرا في صحـــراء، وكأنمـــا رفعت عنـــه اليـــد الســـاعة، وإذ عليـــه نســـر واقع فقـــال للريح حطي، ثـــم قـــال لمـــن معه: ادخلـــوا القصر فدخلـــوا، فلم يروا شـــيئا فعادوا إليـــه فأعلموه فدعا بالنســـر فقال: لمن هـــذا القصر، فقال مـــا أدري أنـــا عليه منذ ثمانمائة ســـنة

هكـذا وجدتـه. وفي نسـخة أخرى أن سـليمان بـن داؤود عليهما السـلام سـار من أرض فارس مـن قلعة إصطخر إلى عمـان في نصف يوم، ونزل في موقع القصر من سـلوت مـن عمان، وهـو بناء جديـد كأنمـا رفع الصنـاع أيديهم منـه في ذلك الوقت، وإذ عليه نسـر فسـأله نبي الله عليه السـلام عنـه فقـال يا نـبي الله أخـبرني أبي عن جـده أنه عهده علـى هذا الحال، فقـال في ذلك بعض الشـياطين الذين صحبوا سـليمان عليه السـلام:

| | |
|---|---|
| غدونا من قرى إصطخر | إلى القصر فعلناه |
| فمن سأل عـن القصـر | فإنـا قـد وجـدناه |
| وللـشيء عـن الـشـيء | مـقاييس وأشباه |
| يـقـاس المـرء بـالمـرء | إذا ما المرء ماشاه. |

قال ويقـال والله أعلـم:أن سـليمان بـن داؤود دخل عمـان وأهلهـا باديـة فأقـام فيهـا عشـرة أيـام، وأمـر الشـياطين في كل يـوم حفـر ألف نهـر، وقد أجـرى فيها عشـرة آلاف نهـر.

**قراءة المؤرخ جون ولكنسون للأسطورة السابقة:**

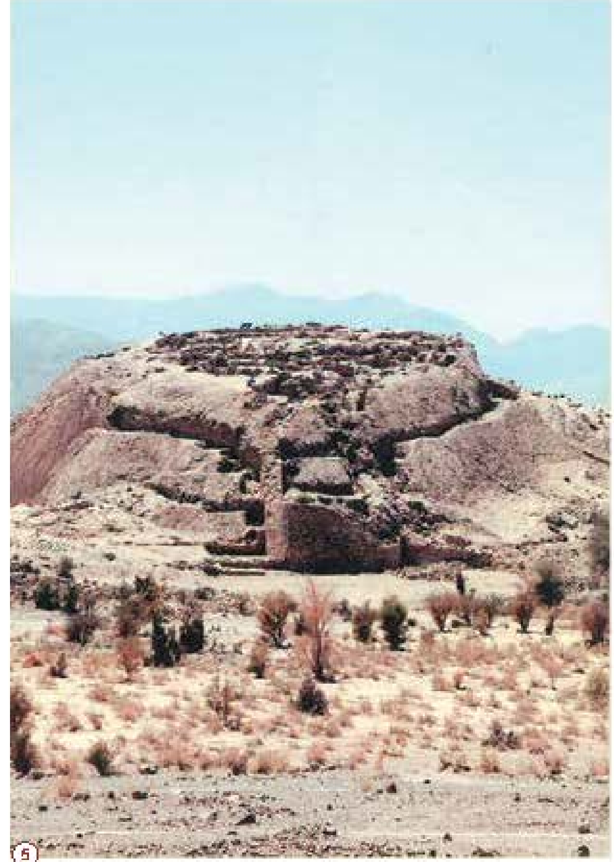
في دراسـة متميزة للمـؤرخ البريطاني جون ولكنسـون، حملت عنوان نشـأة الأفـلاج في عمان، ألقـى ملخصا لها في محاضرة بمسـقط نوفمـبر 1980، بندوة الدراسـات العمانيـة الـتي نظمتهـا آنـذاك وزارة الـتراث القـومي والثقافـة. يكتب ولكنسـون بعد عرضه الأسـطورة نقلا عن المـؤرخ العُمـاني العوتـبي اطلع عليـه مخطوطا:

(هـذه الأسـطورة تسـتحق مـن الاهتمام قـدرا أكبر قليـلا ممـا يبـدو أنهـا تسـتحق للوهلـة الاولى، فهي في النهاية قصـة تحكي عن الماضي البعيد جـدا، ومن المؤكد تقريبـا أن الأحـداث قد اكتسـبت إضافات أسـطورية أثنـاء تناقلهـا. وفي الواقـع أنـه بمجـرد أن الأحـداث قد اكتسـبت إضافات أسـطورية أثناء تناقلهـا. وفي الواقع أنه بمجرد أن يتضح مغزى قصة سـليمان بـن داؤود؛ فإن هـذا التاريخ الأسـطوري سـيتفق بصورة غريبـة تقريبا مع الأدلـة الأثرية).

يذهـب الأسـتاذ ولكنسـون إلى أن النـبي سـليمان في الأسـطورة، إنمـا هـو جمشـيد الفـارسي، إذ أن الفـترة الزمنيـة الـتي زار فيهـا النـبي سـليمان سـلوت أسـطوريا، هـي نفسـها فـترة وصـول حضـارة بنـاء الأفـلاج مـن بـلاد فـارس إلى عمـان. لذلـك فـإن ولكنسـون يسـتخلص بـأن الزائـر الحقيقـي لسـلوت هـم الفـرس، بدلالـة أن الأسـطورة تقـول إنـه حلـق إليهـا قادمـا مـن إصطخـر، وهـي بيرسـيوليس عاصمـة اتشـامانيد، ولـم تقـل الأسـطورة أن النـبي سـليمان جـاء مـن القـدس مقـر إقامتـه في الطريـق إلى اليمـن، حيـث سـبأ وملكتهـا بلقيـس. إن ولكنسـون يوظـف هـذه الأسـطورة خدمـة لأفكاره المسبقة؛ الـتي يؤكد عليهـا في الدراسـة إياهـا، أنـه لـم تظهـر حضـارة جديـدة في عمـان؛ إلا في الألـف الأولى قبـل الميـلاد. وهـي حضـارة انتقلـت إليهـا عـبر التطـور الحضـاري في جنـوب ايـران؛ الـتي يداعبـه الدراسـات الاثريـة أن مسـتوطناتها البشـرية القديمـه ارتبطـت لأول مـرة بالقنـوات المائيـة؛ أي الأفـلاج وليـس بالآبـار كمـا كان سـائدا في الأحقـاب السـابقة، ومنهـا للقـرب الجغـرافي والهجـرات البشـرية انتقلـت إلى عمـان. يذهـب ولكنسـون إلى استشـهادات أعمـق مـن ذلـك حينمـا يدلـل علـى أن سـلوت حقـا كانـت مثلمـا يـرى، أنهـا النقطـة المحوريـة لتاريـخ الوجـود الفـارسي المبكـر بعمـان، بزيـارة لـه للمـكان في فبرايـر 1973م، يكتـب: (عندمـا كنـت في عمـان في فبرايـر 1973، ذهبـت لأرى مـا إذا كان بمقـدوري أن أرصـد أي دليـل في الأرض، قـد يوضـح لمـاذا كان هـذا المكان أي سـلوت، هـو النقطـة المحوريـة لتاريـخ الفـترة الفارسـية المبكـرة، وعندمـا أوضحـت الغـرض مـن زيـارتي أخـذني علـى الفـور شـيخ بسـيار المجـاورة إلى ربـوة كبـيرة، وقـال إنهـا كانـت حصنـا فارسـيا، وأشـار إلى روابي المدافـن في التـلال المحيطـة قائـلا: إنهـا مقابـر مالـك بـن فهـم).

**قراءة الشيخ خميس العدوي:**

تصـدق النظريـة القائلـة؛ بـأن الأسـاطير إنمـا تتأسـس في كثـير مـن الأحيـان علـى حقائـق تاريخيـة، إذ نتيجـة للتنقيـب الأثـري لفريـق جامعـة هارفـرد الاميركيـة بسـلوت، أثبتـت الدراسـات أن الخـزف المكتشـف مـن ركامهـا، يشـبه ذلـك الخـزف المكتشـف في جنـوب إيـران، وأن المسـتقر الحضـري لسـلوت، يعـود إلى القـرن الثامـن أو السـابق قبـل الميـلاد علـى أقـل تقديـر. أي أنهـا كحاضـرة


سلوت

بشرية سبق وجودها بكثير الحواضر البشرية الأخرى في المنطقة؛ أو ربما كانت مجايلة لها أو امتدادا طبيعيا عضويا لحواضر أكبر مجاورة كبهلا؛ التي هي اليوم المركز السياسي والديني والاقتصادي؛ للحواضر المحيطة بها. كسلوت على سبيل المثال.

لم تتحدد إلى الآن جغرافية سلوت بشكل دقيق؛ إلا أن البحث العلمي يمكن أن يستنتج منه، ثلاثة خرائط مصورة لسلوت، أميل في تحديدها إلى الرأي القائل، بأنها المنطقة الممتدة من جبل الكور غربيا وحتى إزكي شرقا، ويحدها من الشمال الجبل الأخضر، ومن الجنوب تمتد إلى الصحراء، وتعرف قديما بصحراء سلوت. هذه المنطقة عرفت في العصور الوسيطة بأرض الجوف، وتدخل فيها بهلا وكدم ونزوى ومنح وازكي، التي هي إذن الارض الواسعة؛ التي نزل بها الأزد اليمانيون، وهي الارض التي دارت بها الحروب الفاصلة بينهم وبين الفرس.

الاسم سلوت ينتمي للغة اليمنية القديمة، وهو يأتي على الوزن الصرفي فعلوت، ومنها رخيوت وضلكوت وريسوت في جنوب عمان، وجحلوت وحلوت وفيوت في شمال عمان. على أن هذا المسمى الجامع مع مرور الزمن تشظى، وأفرزت الظروف الجغرافية والهجرات، أسماء للمواقع المأهولة منه بحسب الموضع، فكانت كدم بسبب إلتفافها بالجبال الحجرية الضخمة، وبهلا الاسم الذي خلفه الفرس على المنطقة؛ التي استوطنوها وكانت عاصمة معسكرهم في إقليم الجوف، وهكذا.

فيما أعتقد أن أسطورة زيارة النبي سليمان عليه السلام إلى عمان، وهي أسطورة تقف عليها في كافة المصنفات التاريخية العمانية؛ قد تمت في حصن بهلا، وهو مثلما نعلم أقدم الحصون في عمان وأكبرها. وقد توصلت الاكتشافات الأثرية فيه؛ إلى أنه يعود إلى حقب متقدمة من الزمن، وقد كان للفرس اليد الطولى عليه، قبيل الهجرات اليمنية، ولكن فيما يبدو أن الحصن أقدم من ذلك، وأسطورة زيارة النبي سليمان تشف عن قدمه من جهة، وتشف كذلك عن أن السكان الأصليين أقدم من الازد والفرس.

### قراءة الباحث سماء عيسى

أذهب إلى صحة استنتاج الشيخ خميس العدوي؛ إلى أن نزول مالك بن فهم إلى عمان، لم يكن بقلهات الساحل، إنه حقا أمر مستبعد، نظرا للبعد الجغرافي وموقعها البحري الحصين؛ الذي لا يسمح اجتيازها بمجاميع كبيرة من العوائل المتنقلة. لذلك من المرجح أنه نزل بقلهات سلوت، مثلما يذهب الشيخ العدوي، وهي منطقة مجاورة أخرى تسمى قريات كقلهات الساحل؛ التي تجاور قريات الساحل. وما أود إضافته الى ما تقدم، أن تاريخ النبي سليمان قد تشكل في سلموت اليمنية، هناك حيث تقبع في جبال سلمى حتى الآن آثار قصور بلقيس ملكة سبأ. وما يسرده التاريخ عن زيجة النبي بها هو تاريخ أسطوري أيضا. المهاجرون اليمانيون مع انتقالهم من هناك الى هنا، أي من سلموت اليمنية إلى سلوت العمانية، والتي كانت هي أيضا سلموت قبل أن تختفي الميم جراء الحديث، نقلوا معهم أسطورة النبي والقصر والنسر. أي أن



خورروي (سمهرم).

الزيارة تمت أسطوريا في سلموت اليمانية، والقصر هو قصر الملكة بلقيس الواقع في جبال سلمى.

عودة الى سفر الملوك الأول بالعهد القديم، من قام بالزيارة هي ملكة سبأ للنبي سليمان وليس العكس؛ التي جاءت مذهولة بما سمعته عن ثرائه وقوة ملكه وحكمته، وقالت للملك بعدما رأت ما رأت: «صدق الكلام الذي سمعته في أرضي عن أقوالك وعن حكمتك، ولم أصدق ما قيل لي حتى قدمت ورأيت بعيني، فإذا بي لم أخبر إلا بالنصف... إلخ». وأعطت له من الهدايا ذهبا وصندلا من أوفير وحجارة كريمة، استخدمها جميعا لبيت الرب وبيت الملك، وعندما قررت العودة إلى أرضها سبأ، أجزل لها العطايا بكرم يعادل كرم عطاياها.

لا يرد في العهد القديم ذهاب نبي الله سليمان إلى سبأ، بل ما يرد ذهاب ملكة سبأ إلى أورشليم دون ذكر اسمها! والمدينة العمانية التي يرد ذكرها هي أوفير؛ التي جلب منها الملاحون الذهب والصندل والحجارة الكريمة. إضافة إلى ذكر مدينة عمانية أخرى هي ترشيش، إذ أن سفن ترشيش في الجنوب العُماني كانت تأتي مرة كل ثلاث سنوات، حاملة ذهبا وعاجا وقرودا وطواويس، مثلما جاء في سفر الملوك الأول بالعهد القديم، كما جاء ذكر اسم مدينة جازر المحافظة على اسمها حتى اليوم بالجنوب العُماني، ومدينة صور في الشرق العُماني، إذا ما ذهبنا الى اعتبار أنها هي المقصودة وليست صور في لبنان، مثلما يذهب الى ذلك بعض الباحثين؛ الذين أعادوا قراءة العهد القديم برؤى مختلفة مثل كمال الصليبي وفاضل الربيعي. الأهم في دلالات هذه الأسطورة هو ما تحمله من ضرورة بحث عميق وحاد عن الجذر اليهودي في عمان، كما هو الجذر المسيحي أيضا. ذهابا إلى عبادات الآلهة الأسطورية، آلهة ما قبل الديانات السماوية؛ التي عثر على تماثيل لآلهتها، في حفريات مدينة سمهرم التاريخية، كتمثال إله القمر سين.

### ثانياً: ذكر زيارة نبي الله موسى والخضر عليهما السلام إلى عمان بحرا، وبعض ما ذكر وكتب عن اليهود:

كتب المؤرخ العُماني ابو منذر سلمه العوتبي في مؤلفه الأنساب: «قال عبدالرحمن بن قبيصة عن أبيه عن ابن عباس؛ في حديث موسى والخضر عليهما السلام.

قـال فانطلق مـوسى والخضر ويوشـع بـن نُون؛ حتى إذا ركبوا السـفينة ولجـجـوا، خرق الخضر السـفينة وموسى عليه السـلام نائـم، فقال أهل السـفينة مـاذا صنعت؟ خَرقـت سـفينتنا وأهلكتنـا وأيقظوا مـوسى، وقالـوا ما صحـب النـاس أشـر منكـم، خرقتـم سـفينتنا في هـذا المكان، فغضب موسى حتى قام شـعره، فخـرج من درعته واحمـرت عينـاه، وأخـذ برجل الخضـر ليلقيـه في البحر فقال: «خرقتها لتغـرق أهلها لقد جئت شـيئا أمرا». قال له يوشـع بـن نُون يا نـبي الله اذكـر العهد الـذي عاهدتم، قال صدقـت. فرد غضبه وسـكن شـعره، وجعـل القوم يغرفـون من سـفينتهم الماء وهم منها علـى خطر عظيم. وجلـس مـوسى في ناحية السـفينة يلوم نفسـه، يقول له كنـت في غنى عن هـذا في بني اسـرائيل، أقرأ لـه كتاب الله غدوة وعشـية فما أدنـاني إلى ما صنعت، فعلـم الخضر ما يحدث به نفسـه، فضحك ثم قـال: «ألم أقل لـك إنك لن تسـتطيع معي صبرا». أحدثت نفسـك بكـذا وكذا؟ قال مـوسى: «لا تؤاخـذني بمـا نسـيت ولا ترهقني مـن أمري عسـرا». فانطلقوا حتى انتهـوا إلى عمـان، وكان الملك يريد أن ينتقـل منهـا، وكانت كلما مرت سـفينة أخذهـا وألقى أهلهـا، فـإذا الناس على سـاحل البحـر كالغنـم لا يدرون ما يصنعـون، فلما قدمـت سـفينتهم قال أعـوان الملك: اخرجـوا عن هذه السـفينة! قال ان شـئتم فعلنـا ولكنها مخرقـة، فلما رأوهـا وخرقها قالـوا لا حاجة لنـا بها، فقال أصحاب السـفينة جزاكـم الله عنا خيرا، فمـا صحب قوم قومـا أعظم بركة منكم. وأصلح الخضر السـفينة فعادت كما كانت، إلى أن قـال وكان الملك الذي ذكـره الله في كتابه، يأخـذ كل سـفينة غصبا هو مالـك بن فهـم الأزدي، وكان ينزل قلهات من شـط عمان، وينتقل من هنـاك إلى ناحية أخرى. وقيل هو الجلندي بن المسـتكبر، ويقال المسـتنيرين مسـعود بن الحرارية عبد عـز بن معولة بن شـمس. قال العوتـبي: والقول الأول أشـبه دلالة وأوضـح حجة وأقرب في النظـر صحة القول الأخـير. قال لان الجلنـدي هذا كان قبل الاسلام بيسـير، وقيل إنه أدرك الاسـلام، وأبناؤه عبد وجيفـر أدركا الاسـلام، وإليهمـا كتب النـبي ﷺ، على يد عمـرو بن العاص، وقصة السـفينة كانـت في عصر موسى عليه السـلام، وبين مـوسى ومبعث النـبي صلى الله عليه وسـلم أعوام كثيرة.

الزيـارة هـذه المكتوبـة علـى. امتـداد صفحـات كتـب التاريـخ العُمـاني، ابتـداء مـن الأنسـاب للعوتـبي، وحتى تحفـة الأعيـان للسـالمي، مسـتمدة مـن سـورة الكهـف في القـرآن الكريـم، ابتـداء مـن الآيـة 59، ولكـن دون ذكـر للخضـر عليـه السـلام، ففـي القـرآن الكريـم: ﴿هـو عبـد مـن عبادنـا. آتَيْنَـاه رحمـة مـن عندنـا وعلمنـاه مـن لدنـا علمـا﴾. ثـم أن العوتـبي يضيـف مـن المخيلـة أن السـفينة انتهـت إلى عمـان، وكان بهـا ملـك، يكتـب العوتـبي أنـه مالـك بـن فهـم، وهـو علـى مـا كتـب العوتـبي جـاء لاحقـا ذكـره في الايـة 78 ﴿أمـا السـفينة فكانـت لمسـاكين يعملـون في البحـر فـأردت أن أعيبهـا وكان وراءهـم ملـك يأخـذ كل سـفينة غصبـا﴾. نحـن إذن أمـام التأكيـد علـى صحـة نـزول المهاجريـن الأزد بقيـادة مالـك بـن فهـم إلى قلهـات السـاحل، وليـس إلى مـا يذهـب إليـه الشـيخ خميـس العـدوي أن الأزد حلـوا بقلهـات الداخـل الواقعـة ببهـلا. رغـم أن سـير الأحـداث لاحقـا خاصـة معركـة سـلوت الشـهيرة ترجـح صحـة فرضيـة الشـيخ العـدوي.

يتواصـل حضـور الخضر عليـه السـلام في الكتابات التاريخيـة العمانيـة، تتسـع عنـد الحديث عـن التنبؤ بحدث ما، لذكـر ورع وتعفف يندر تواجـده لدى الغير من المسـلمين، يمتد ذلـك الى محاولـة إثبات نسـبه الى بلاد السـر بعمان.

كتـب نـور الديـن السـالمي في التحفـة: «وفي بعـض الكتـب أن البـدوي كان مـن بـني قتـب، وأنـه كان رجـلا صالحـا في دينـه، وان أثـر القـدم الـتي رآهـا كان طولها ذراعـا أو أكـثر، فسـار في طلبـه، فوجـد رجـلا في ظـل شـجرة فكـر جنبـه منـه لمـا رأى مـن عظـم صورتـه وشـعره والأنـوار سـاطعة لائحـة في وجهـه، فقـال لـه السـلام عليـك يـا عبـد الله، فقـال لـه وعليـك السـلام يـا عبـد الله. فقـال لـه أنـت مـن الجـن أم مـن الإنس؟ فقـال لـه مـن الإنـس، فقـال لـه: مـن أيـن أقبلـت؟ فقـال مـن البريـة. فقـال لـه: مـن أنـت؟ فقـال لـه :أنـا الخضـر هـل مـن حاجـة؟ فقـال لـه لا، ثـم قـال لـه القتـبي: هـل مـن حاجـة لـك؟ فقـال لـه: نعـم اقـرئ مـني السـلام الإمـام ناصـر بـن مرشـد، وذكـر في آخـر كلامـه أن الإمـام جعـل للبـدوي فريضـة لـه ولأولاده لأجـل البشـارة.



وفي كتاب للقاضي بن عبيدان، ذكر فيه من حضره من علماء أصحابنا الإباضية قال: أخبرني محمد بن طالوت عن نجدة النخلي؛ أن الخضر عليه السلام كان من أهل السر من قرية بعمان، ومن ورعه وتعففه رضي الله عنه، أنه كان يعطي نفقة له ولعياله من بيت المال، ولم تكن له قدر يطبخون فيها طعامهم، فكانت زوجته تنقص من النفقة يسيرا يسيرا، حتى باعته. واشترت به صفرية، فلما رآها الإمام سألها من أين لك هذه الصفرية؟ فأخبرته بما صنعت، فقال لها: أتستعملينها وهي لبيت المال! وأمر وكيل الغلة بنقص من نفقتهم قدر ما كانت هي تنقصه.

حول الفتنة العمانية الشهيرة بسبب خلاف فقهي دار بين علمائها، حول هل القرآن الكريم مخلوقا أم أنه قديم ليس بمخلوق. كتب نور الدين السالمي: «هي مسألة جيء بها من البصرة، فانتشر الكلام فيها، وعظمت بها البلية في عمان وغيرها». وبعد نقاش مستفيض حول هذه المسألة الفقهية يسرده نور الدين السالمي، مفصلا مجريات الاجتماع التاريخي؛ الذي دار في بلدة دما وما أفضى إليه، يكتب محملا اليهود هذه الفتنة: «سببها شبهة ألقاها إلى أهل الحديث في البصرة أبو شاكر الريصاني، هو يهودي تظاهر بالإسلام لأجل الدس وإلقاء الفتنة بين المسلمين، وما تَرَكُوا مسلكا إلا سلكوه، ولا سيما اليهود والفرس المجوس».

حول وصايا الامام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، يعيب عليه نور الدين السالمي افتخاره بقتل أهل النهروان، كافتخار اليهود بقتل عيسى «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم».

وهو أي السالمي يرى في اليهود قدرة على التنبؤ ومعرفة الغيب، عندما يورد لقاء بين يهودي عماني وبين عمرو بن العاص: «كان عمرو بن العاص عاملا للنبي ﷺ على عمان، فجاءه يوما يهودي من يهود عمان فقال: أرأيتك إن سألتك عن شيء أخشى علي منك؟ قال لا، قال اليهودي: أنشدك بالله من أرسلك إلينا، قال: اللهم رسول الله، قال اليهودي والله أنك لتعلم أنه رسول الله؟ قال عمرو: اللهم نعم. فقال اليهودي: لئن كان حقا ما تقول لقد مات اليوم. فلما رأى عمرو ذلك جمع أصحابه وحواشيه، وكتب ذلك اليوم الذي قال له اليهود فيه ما قال، ثم خرج بخضراء من الازد وَعَبَد القيس يأمن بهم، فجاءته وفاة رسول الله ﷺ».

في الذاكرة الجمعية ما زال لليهود ذكر واسع وثري بعمان، بخلاف المسيحية التي لا تحظى بذلك الحضور كان ذلك في تراثهم الشفهي أم في كتابات المؤرخين العمانيين. أهم هذا التواجد الأسطوري كهف جرنان بازكي، حيث يشاع بأن في داخله أي عمقه البعيد خبأ اليهود القدماء معبودهم العجل الذهبي، عندما عصوا الله سبحانه وتعالى أثناء غياب نبيه موسى في جبل سيناء، لإحضار وحي الشريعة من الله، لاحقا مثلما جاء في سفر الخروج بالعهد القديم: «فلما اقترب من المخيم

رأى العجل والرقص، فاضطرم غضب موسى، فرمى باللوحين من يديه وحطمهما في أسفل الجبل، ثم أخذ العجل الذي صنعوه فأحرقه وسحقه حتى صار كالغبار، وذراعه على وجه الماء وسقى بني إسرائيل».

ارتبط اليهود في الذاكرة أيضا بالمكر والخداع، وتسلل ذلك الى الذاكرة إنما مصدره النصوص الدينية اليهودية أولا فالإسلامية ثانيا كمثال الحكاية التالية: «لم يعرف سكان قرية حميم أن بينهم يهوديا، في صباح عيد الأضحى ذهب الجميع لأداء صلاة العيد في المصلى الذي يقع بأطراف القرية، إذ ذاك تخلف اليهودي وقام في غيابهم بالحفر في أحد زوايا المسجد؛لأنه كان على معرفة بوجود كنز مخبأ في المسجد. نجح اليهودي في استخراج الكنز، لكنه وهو يزمع الهرب، فوجئ بعودة رجال القرية من أداء الصلاة؛ الذين قاموا فورا بإلقاء القبض عليه قبل فراره. منذ ذلك التاريخ ومسجد القرية يطلق عليه مسجد اليهودي».

يلاحظ بساطة الحبكة في الحكاية السابقة، وخلوها من الإبداع وعناصر الخيال التي تثري السرد الحكائي الشفهي، كأنها وضعت بهدف مسبق محدد، هو تشويه صورة اليهودي في المجتمع.

ما نخلص إليه هو سيادة المعتقد الديني، كأثر خلاق على ثيمات وتشكيل الحكايا الشعبية، وتوظيفها عبر العصور. هو الجذر الذي غذى مخيلة الإنسان، وفتح لها أبواب التأمل والسرد الشفاهي؛ الذي به تختزن الآلام والآمال جنبا الى جنب وعلى حد سواء.

- المراجع


- Serge cleuzion &maurizio tosi
- In the shadow of the ancistors
- Ministry of heritage and culture
- Sultanate of Oman 2007
- نشأة الافلاج في عمان/جون ولكنسون/حصاد ندوة الدراسات العمانية 1980م
- حوار مع الشيخ مالك بن هلال العبري/عضو مجلس الشورى/جريدة عمان/28/12/2014 م
- Folktales Hatim Altaie&joan  Publishing house
- العهد القديم/الكتاب المقدس/دار المشرق /بيروت/لبنان /1989م.
- عبدالله بن حميد السالمي/تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان/مكتبة الاستقامة/مسقط 1997م.
- ابو منذر سلمه العوتبي/الأنساب /وزارة التراث والثقافة /مسقط1984م.
- سيناريو فيلم سلوت الوثائقي/الشيخ خميس العدوي.
- سيناريو فيلم سلوت الوثائقي/سماء عيسى.
- حكايا :كهف الرمان، شجرة الزعتر، وباء الجصة، كارثة البسيتين. جمع وتوثيق قام به الباحث.
- السجل التاريخي للخليج وعمان وأواسط الجزيرة العربية /دار غازيت للنشر/إنجلترا /1995م.
- سر الزهرة الذهبية/كارل غوستاف يونغ-ريتشارد فيلهلم/ترجمة عدنان حسين/دار الحوار2013م.


- الصور


.2. 3. 4. 5.  الصور من الكاتب

1. https://i.pinimg.com/564x/f6/a9/5d/f6a95d57dc944d251a0d4933521cc217.jpg

3. موقع وزارة السياحة الإلكتروني عُمان

6. https://static.arabic.cnn.com/sites/default/files/styles/sw_780/public/2020/06/22/images/Artboard%203.jpg?itok=vrtCfz2b

7. https://photos.smugmug.com/Travel/Oman/Oman-5-Sur-and-Dhow-building-yar/i-Gqk9P6t/2/1d7e472f/L/Sur_Oman_IMG_8608-L.jpg

أ. صفاء ذياب - العراق

# رسائل الرواة..
# الحكاية الشعبية العراقية والبنية الاجتماعية



تختلف الحكاية الشعبية العربية بين ثقافة وأخرى، ففي بعض الثقافات تنقسم الحكايات حسب الفصول، فهناك الصيفية والشتوية، وهناك الربيعية والخريفية. قصص الغول والحمار والذئب وحكايات الحيوان الأخرى لا تروى إلا في الشتاء، في حين تكون قصص بنت السلطان ومساعدة الأعمى وجحا وغيرها حكايات الصيف. لذا تختلف طرق السرد ومواعيده، ففي بعض المجتمعات يرتبط السرد بموسم الحصاد أو شهر رمضان، والآخر يرتبط بموسم الشتاء والتجمع حول الكانون، وهكذا حسب المجتمعات وثقافاتها وطرائقها الخاصة في الحكي.

ربما يبدو الأمر مختلفاً تماماً مع البيئة العراقية، فأغلب القصص التي كانت تروى جاءت من أجل الترهيب والترغيب لا أكثر. الترهيب من النهر والسباحة فيه؛ على سبيل المثال، أدى إلى اختلاق حكاية الرفش الذي يأكل البشر وعبد الشط الذي

يأخذ كل من يقترب من النهر شتاءً، أو ليلاً في الفصول جميعها، ومن ثمَّ بقيت حكايات الحوريات والجان والعمالقة ترتبط بالوعظ الديني والروايات التي تحكي عن الأنبياء والأولياء. فهل يمكن أن نعدَّ ما كنّا نسمعه حكياً شعبياً؟!

الملاحظة البارزة التي تواجه أي قارئ للحكايات الشعبية العراقية خلو البيئة الاجتماعية العراقية من الحكواتي بشكله الذي عُرف به في الشام ومصر، سوى ما أشيع لفترات قليلة، وسمي حينها بـ(القصّخون)، وربما ذلك عائد لطبيعة المجتمع العراقي والتحولات التي مرَّت به. وإذا كان لهؤلاء الرواة وجود، فطبيعتهم اقتصرت على رواية مقتل الإمام الحسين ولم تمتد للحكي الشعبي، لهذا بقيت الحكاية الشعبية العراقية التي يرويها الرواة مقيدة إما بروايات الأئمة (ع)، أو بحكايات بسيطة ترويها الأمهات لأطفالهن... هذه الحكايات؛ في أغلبها، لم تخرج عن هدف التعليم والنصح والحكمة، مبتعدة بذلك عن متعة الحكي ذاته، وفن القص الذي يعتمد على الابتكار والخلق والإضافة، وهذا ما يلاحظ على أغلب القصص والحكايات الشعبية العراقية المدونة، بل وحتى الشفاهية منها!

## بين الشفاهية والكتابية:

للحكاية الشعبية تعبيراتها الخاصة، ومفاهيمها التي تختلف عن السرديات الأخرى. لأنها؛ أي الحكاية الشعبية، نتاج بيئة صغيرة، تحكمها ظروف وأعراف اجتماعية خاصة. وربما تتشابه الحكايات الشعبية «الكبرى» بين بلدان وبيئات كثيرة، غير أن لكل واحدة منها خطاباً مغايراً بين مدينة وأخرى.

لكن التساؤل المهم هنا يكمن في معرفة الشعبي على مستوى المجتمع العراقي، ومن خلاله نتمكن من الدخول في تحولاتنا الخاصة، فكرياً واجتماعياً..

يؤكد معجم (مفاتيح اصطلاحية جديدة) أن دراسة الفولكلور أو التراث الشعبي لم تقتصر على إنتاج مفهوم الشعبي بوصفه ثقافة شعبية، بل ساعدت أيضاً على تأسيس التراث الثقافي بالنظر إلى الناس العاديين كحشود، وثقافة حشد استهلاكية.

مبيناً أن التفكير المتأخر المتعلق بالنقاشات الخاصة بما بعد الحداثة حوّل الأفكار حول ما يشكل الشعبي. والمفترض أن الثقافة ما بعد الحديثة هي ثقافة صار يختفي فيها التمييز بين الرفيع والشعبي باستمرار منذ ستينيات القرن الماضي. وهذا عند بعضهم سبب يدعو إلى الاحتفاء بنهاية الإقصاء والنخبوية التي أقيمت على تمييزات اعتباطية للثقافة.

لكن النظرة العامة للتفريق بين النخبوي والسلطوي يكمن في نقاط كثيرة، يبدو أن أولها وأهمها هو الصراع بين الشفاهية والكتابية.

التفريق بين الاثنين غير محسوم حتى الآن بالنسبة للحكاية الشعبية، فهناك عدة مدارس تطالب الرواة بأن يبقوا حكاياتهم شفاهية لتبقى حية وفي تطور دائم، في حين ترى مدارس أخرى أن تدوين الحكاية يسهم في تحديد آليات اشتغالها ومعرفة بنياتها ووظائفها.

وفي قراءتنا لمدرستين مختلفتين في قراءة الحكاية الشعبية، المدرسة السورية والمدرسة المصرية، نلاحظ الفارق الكبير بينهما، فالكاتب السوري علي أبو شنب يرفض تدوين الحكايات الشفاهية، ذلك لأسباب يراها منطقية، فـ«الحكاية هي قصة مروية»، لكن الميزة الرئيسة في عملية الخلق الفني المنتجة للحكاية كونها حالة خلق مستمرة ما دامت تُروى، وما دام جمهور يصغي إليها، وهذه الحركية في عملية الخلق الفني للحكاية سمة تنفرد بها الحكاية الشفهية المروية عن جميع أشكال القصة الحديثة.

ويؤكد أبو شنب أن عملية الخلق الفني في القصة الحديثة تنتهي بمجرد أن يفرغ الكاتب من كتابتها، في حين أن حكاية ما - وهي مجهولة المؤلف والمصدر والزمان والمكان - تظل تنتقل من راوية إلى آخر، وهي في حالة من المرونة، شكلاً ومضموناً، بحيث أن راويها لا يؤديها، كل مرة، بالشكل والمضمون نفسه، فربما زاد عليها أو أنقص منها، حذف أو أضاف، وهكذا تكتسب الحكاية مرونة في الخلق، بينما تصبح القصة المكتوبة

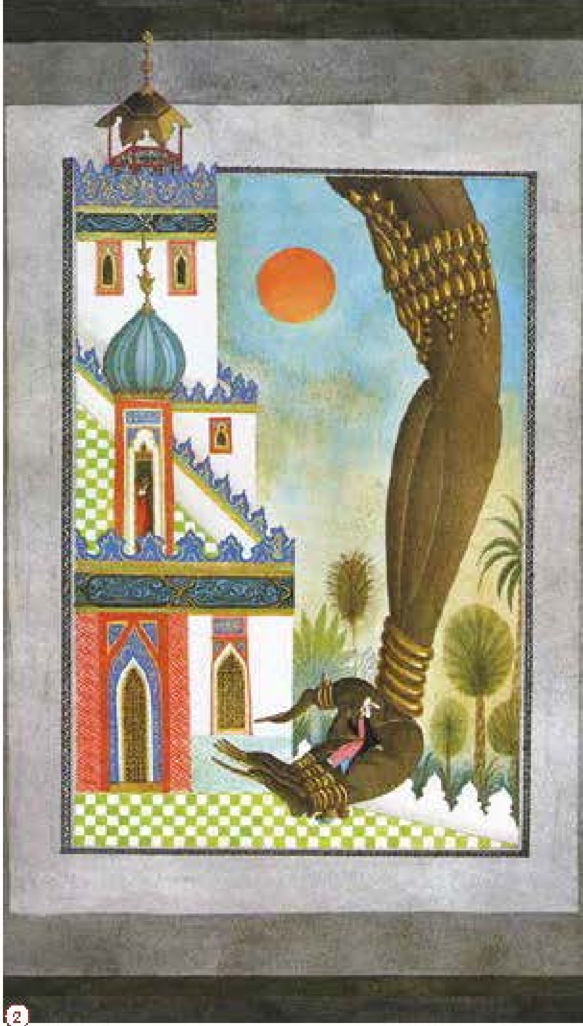
حالـة من الجمود والكمـون، بعد أن تنتهـي عملية الخلق الفني المنتجـة لها.

وإذا كان أبو شـنب يشـدد على أهمية أن تبقى الحكاية الشـعبية خارج التدويـن رهينـة الرواية - حـتى وإن كان قـد دوّن بعض الحكايات السـورية مجـبراً لغرض عرض بنيتها وتشـابهها مع حكايات أخرى: فارسـية وروسية، إلا أن الكاتـب المصري شـوقي عبد الحكيم يصـرُّ على تدوين هذه الحكايـات، فهو يرى أن الحكايات الشـعبية يمكن أن تكون بلا فائـدة تذكر، ما لـم يكن تاريخها قـد تقرر خلال الفحص والاسـتقصاء المقارن. وبالطبع لا يمكن عقد هذه المقارنـة دون توفر وتراكـم الجزيئات أو عناصـر وأحداث الحكايـة الشـفاهية - والمدونـة - الفولكلوريـة بأنواعها وأنماطهـا وتصنيفاتها المختلفة.

لهـذا السـبب يشـير عبـد الحكيـم إلى أن الحاجـة تشـتد إلى محاولة وضـع تصنيفات للحكايـات العربية، من منطلقهـا الأشـمل: أي العربي السـامي، مـع مراعاة الخصائص والسـمات القوميـة المميزة، سـواء تلك التي جرى الاتفاق عليهـا، ممن تعاقبوا على دراسـة فولكلورنا وكذا شـعائرنا، منذ روبرتسون سـميث - وموسوعته عن الأديان السـامية، ونولدكـه، وتيودور بنغـي حتى روبرت جريفـز، وليفـي شـتراوس وتباعاً حتى سـميث وغيرهم.

كما يراعي عبـد الحكيم الخصيصة الاسـتراتيجية أو الجوهريـة لهذا الـتراث القبلي المحمل بـبذوره ومكوناته الأولى الفاشـية العنصريـة، في تشـريعها، بل تقديسـها للحرب والإبـادة وصراعـات تملك المياه وكـذا صراعات الهجـرات وتملـك الأرض أو الحـمى، والتوسـل من أجل هـذا بأسـاطير أرض الميعاد، التي لـم يبرأ منها شـعب أو قبيلة أو رهـط أو جماعة.

ربما هنـاك خلط واضح وقع فيـه عبد الحكيم بين الحكايـات الشـعبية العربيـة وبـين مـا درسـه نولدكـه وجريفـز وغيرهمـا، فهـذان الباحثـان درسـا الكتابـات السـلطانية بالدرجـة الأولى وليسـت الشـعبية، بمعـنى أنهمـا حـاولا تقديـم الفكـر العـربي بعـد أن تـداولا مـا قدمتـه السـلطات الحاكمـة لهمـا وليس مـا كان مخبـأً في أفـواه الشـعوب.



2

وبعيـداً عـن إصـرار أبو شـنب وعبـد الحكيـم، غير أن الأمـريـيقـى متأرجحاً بـين هذين الرأيين، فشـفاهية الأدب الشـعبي إحـدى أهم سـماته، بـدءاً مـن الحكاية أو السـيرة أو الأمثـال وليـس انتهاءً بالحكم. للشـفاهية أهميـة كبرى لا يمكن أن تضاهيهـا كتابية الحكاية، غير أن هـذه الكتابية تمنحنا وقتـاً لتأمل الحكاية وقـراءة بنياتها وآليات اشـتغالها، والفنيـة التي عمد الـراوي إلى ابتكارها بين حقبـة وأخرى.

وربمـا ترتبـط الشـفاهية بمفهـوم الزمـان أكثر من مفهـوم المـكان، فالزمان هـو المحـرك الرئيـس للحكاية وتحولاتهـا لأنهـا في تحول دائم مـع كل مرحلـة جديدة يمر بهـا مجتمع مـا حـتى وإن انتقلت لمجتمـع آخر.

## زمن الحكاية:

يبحث الكاتب المغربي عبد السلام بنعبد العالي عن مفهوم الزمان بين هايدغر وهيجل، لكنه في الوقت نفسه لا يقف عند آرائهما فقط، بل في كيفية فهم الزمان وتحولاته عبر التاريخ، مبيناً أن «الإنسان لا يوجد ككائن تاريخي، بل زماني، فليس الوجود البشري زمانياً لأنه يحتل موقعاً في التاريخ. إنه، على العكس من ذلك، وجود تاريخي لأنه زماني». ومع هذا؛ فإن مفهومي التاريخ والزمان لا يمكن أن يتحددا بطريقة نهائية، بل يبقيان مترجرجين ما فتئت اللحظة تمضي إلى غير رجعة، لتتحول إلى تاريخ بعد أن كانت زماناً ما ربما سيتغير به الكثير.

غير أن هناك نقطة مهمة تفصل ما بين الشفاهية والكتابية في البحث عما هو زمان وما هو تاريخ، اللذان ربما يندمجان في جانب ويفترقان في جانب آخر. فالشفاهية زمان مفتوح لا يمكن الإمساك به، أما الكتابية فهي زمان مقيد تحول تدريجياً إلى تاريخ. فلا يمكن أن نعدَّ النص الشفاهي تاريخاً ما لم يدوَّن، حينها تتحدد ماهيته وقدسيته وتتشكل سلطته على القارئ. أما السامع، فيبقى مندهشاً بالزمان الذي لا بداية له ولا نهاية إلى أن يوقفه التدوين.

يمكننا من خلال ذلك ضرب أمثلة كثيرة، فلا حدود للحكاية الشفاهية، ولا نهاية لها، وفي بعض الأحيان لا بداية أيضاً، فهي باقية أبداً تتمدد حول الرواة، ويعتاش عليها راوٍ بعد آخر حتى تمتد السلسلة منذ ما قبل التاريخ لتعبر المستقبل إلى اللامعلوم. في حين ما أن يتم تدوين الحكاية؛ أية حكاية كانت، يموت الراوي وتتيبس شفتاه ليتحول في لحظة التدوين إلى حجر لا يغير نطقه شيئاً في سير الحكاية.

جانبا الزمان والتاريخ يحددان الكثير من بنى الحكاية، فعندما كانت زماناً، لم تكن تحت رهن مكان واحد، مكان محدد، بل كان الطواف هو ما تريده دائماً، وما يريده الرواة والمستمعون في الوقت ذاته. فتتداخل الحكايات مع بعض وينتقل جزء من حكاية ما إلى حكاية أخرى ويكون ضمن بنيتها، وهذا هو ما يجعل كل بلد يدّعي بأن هذه الحكاية من تراثه القديم، وبلد آخر له نفس الادعاء، وفي الأصل أن الحكاية حينما كانت زماناً لا بلد لها. وربما من قراءة بسيطة، نفهم كيف تشابهت حكايات السندباد في بعض رحلاته مع حكاية الملك سيف بن ذي يزن، فمثلما وصل السندباد إلى جبل المغناطيس، وصل الملك سيف أيضاً للجبل نفسه، ومثلما صعد الرجل العجيب ذو القدمين الطويلتين على ظهر السندباد ولم يتمكن من الخلاص منه إلا بعد أن عصر له العنب حتى سكر حدَّ الثمالة، تخلص منه الملك سيف أيضاً... وهكذا تتوالد الحكايات، وترتبط بعضها ببعض حتى لحظة تحولها إلى تاريخ بعد أن دوِّنت، فلا نعرف الآن من الأقدم (تاريخياً) ألف ليلة وليلة أم سيرة الملك سيف بن ذي يزن.

تشابه الحكايات الشعبية وتداخلها يرجعنا إلى البحث عن الراوي وثقافته ومرجعياته الفكرية، فالنص الشعبي هو «مجرد جسم ذي علاقة بالتراث الخاص بالمجتمع الذي ينتمي إليه، والراوي هنا هو الذي يكسوه، ويزينه بزخارفه، ويجعله حياً بالطريقة التي يقدمها بها، ويجذب الانتباه إليه، بالهيئة التي يعرضه عليها، ويزيد من تأثيره بانفعاله وتفاعله معه». ويضيف الدكتور أحمد علي مرسي «إن الراوي لا يمكن أن يعيش بعيداً عن مجتمعه، ولا أن يُدرس منفصلاً عن بيئته التي يؤدي فيها دوره، ويكتسب فيها وجوده الحي المؤثر، وقيمته وقيمة ما يرويه». فالرواة غالباً ما يمثلون تراثهم وتراث مجتمعهم بما يحمله من قيم ثقافية، «تتضمن الأفكار والمشاعر والخبرات التي يجمع الناس عليها، أو تجمع عليها أغلبيتهم عادةً، ويتقبلونها باعتبارها مسلمات لا تحتاج إلى نقاش حولها، ويحافظون عليها باعتبارها أساساً لحياتهم التي يعيشونها، وإطاراً يصوغ علاقاتهم التي تربطهم ببعضهم البعض». ثقافتنا العراقية لم تعرف رواة بعينهم، بل جمعت أغلب حكاياتها من أفواه الناس، شيوخاً ونساءً، وهذا ما سنجده في الكتابين المهمين اللذين دونا بعضاً من حكاياتنا الشعبية.

## حكاياتنا العراقية:

مرَّت الحكاية العراقية بأكثر من تحوّل، ويمكن ملاحظة ذلك في كتابين مهمين لتدوينهما حكايات شفاهية مباشرة من ألسن الرواة، الكتاب الأول (ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات) للأب أنستاس ماري الكرملي الذي دوّن في العام 1933، والكتاب الثاني (حكايات وقصص شعبية عراقية من مختلف الأزمنة والعصور) لصادق راجي، المودع في المكتبة الوطنية ببغداد في العام 1986.

يلاحظ أن هناك تحولين كبيرين بين حكايات الكتابين. فحكايات الكرملي التي دونها من ألسن نساء بغداديات في بداية القرن العشرين أو ما قبل ذلك بقليل تدور في أغلبها حول قصص الجان والخرافة، ومن ثمَّ البحث عن العوالم الغامضة وعوالم السحر والجن والسعالي.

يبلور الدكتور داود سلوم، في تقديمه للطبعة الأخرى من هذه الحكايات بعد أن فصَّحها وحقق النص الشعبي المكتوب باللهجة البغدادية، عدداً من الخطوط حول هذه الحكايات، منها:

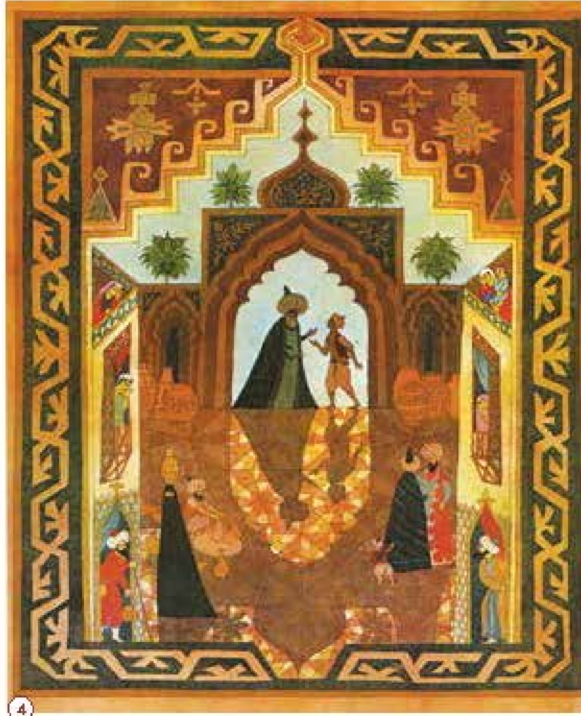
- أبطالها هم دائماً من الشباب والشابات الذين لم يتزوجوا بعد في بداية الحكاية وتنتهي الحكايات في الغالب بزواج الشاب من الشابة، ونجد أن القاص العراقي يلقب دائماً الشاب بـ«الولد» والشابة بـ«البنت» حتى بعد زواجهما، إشارة إلى يفاعة سن أبطال هذه القصص التي يكون الحب هو موضوعها الأول.
- تبقى جميع الشخصيات الأخرى كالآباء والأمهات والإخوة الآخرين شخصيات ثانوية مساعدة.
- غالباً ما يكون الإخوة ثلاثة، يكون الأخ الأصغر هو البطل وكذلك في حالة الأخوات، فهن في الغالب ثلاث وتكون الأخت الصغرى هي محور القصة وبطلتها الأولى.
- الحب في هذه القصص يقع من النظرة الأولى، ويكون حباً ظامئاً يعمد إلى الزواج لإرواء الرغبة الجنسية، وقد يكون هذا الإرواء خارج نطاق الحياة الزوجية، ولكنه غالباً ما ينتهي بالعشق والزواج.
- نهايات أغلب هذه الحكايات؛ كما هو الحال في كل الحكايات الشعبية، نهايات سعيدة تنتهي بالزواج ونيل المرام وانتقال حال الشخصية إلى حال حسنة.
- عالم الجن والسعالي في هذه الحكايات من العوالم المؤسسة لها، وتكاد لا تخلو حكاية منها.
- هناك ظواهر سحرية كثيرة تتناثر في الحكايات، فإن بعض الأدوية يؤدي شربها إلى الحمل، وهذا ينطبق على الإناث من الفتيات دون زواج.
- قد يتمكن الإنسان بوساطة الدعاء والصلوات من تحويل الجماد بشراً، وقد تتحول لعبة من الخشب إلى امرأة، أو تمثال من الطين إلى شاب.

ويستمر الدكتور سلوم بوصف الحكايات وتقسيمها، لكن بعد قراءة الحكايات الاثنتين والخمسين التي دونها الكرملي يتضح بأن أغلب؛ إن لم يكن جميع، الحكايات تقترب من الحكايات العالمية، مع إضافة مسحة محلية بسيطة تبعاً للراوي وثقافته. فالحكايات الشعبية العراقية القديمة لا تبتعد عن الحكايات الشعبية العربية من جهة، والعالمية من جهة أخرى، وهي وليدة ثقافة إنسانية كبرى تنتقل من بلد إلى آخر مع إضافات بسيطة لكل مكان جديد تروى فيه، فضلاً عن ابتعاد هذه الحكايات عن الواقع العراقي ومشاكله، وطبيعة المجتمع العراقي والبيت الذي تروى فيه.

المرحلة الأولى من جمع الحكايات الشعبية العراقية كانت بلسان بغدادي، لكن بعد قراءة هذه الحكايات يلاحظ أن اللسان لم يكن بغدادياً خالصاً، بل كان خليطاً بين البغدادي واليهودي والموصلي، فقلب الحروف وإدغامها كان واضحاً في حكايات الكتاب جميعاً، وربما هذا كان واضحاً لدى الكرملي، الذي دفع بالكتاب إلى ناسخ شاب وطلب منه إضافة بعض الحكايات التي يسمعها من النساء «كنت قد عنيت منذ عودتي من ديار الإفرنج إلى مسقط رأسي بغداد، بجمع ما يرويه بعض العوام من ضروب الحكايات بلهجتهم العامية، البدوية الإسلامية ولما اجتمع عندي منها عدد يستحق التبييض دفعتها إلى



3



4

أحد النساخ لينقلها بقلمه الجلي الواضح فجاءت بهذه الصفحات كما أني جمعت الأمثال العامية النصرانية، وحكاياتهم مع حكايات اليهود في مجلد آخر وسميت هذا الكتاب (ديوان التفتاف) على ما ذكرت في أوله في العنوان وقد تم نسخه في سنة 1933 للميلاد لطف بي أرزق العباد ورب البلاد».

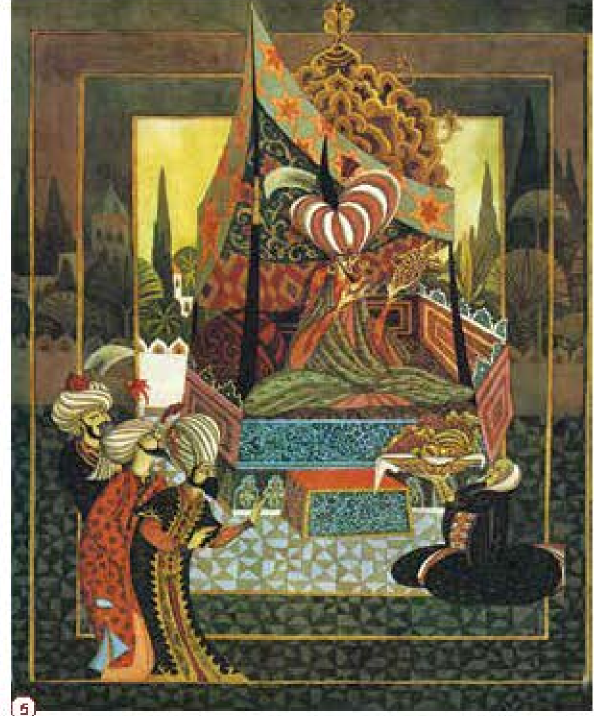
نقل الكرملي ما كان شائعاً في وقته من حكايات، وهذه الحكايات، رغم أنها لم تنقل طبيعة بغداد في ذلك الوقت، إلا أنها عبّرت بشكل واضح عن بنية التفكير العراقي، الباحث عن القصص الغريبة والحكايات العجيبة، كانت المتعة همها الأول، في حين يلاحظ أن بنية الحكي الشعبي اختلفت تماماً مع كتاب صادق راجي.

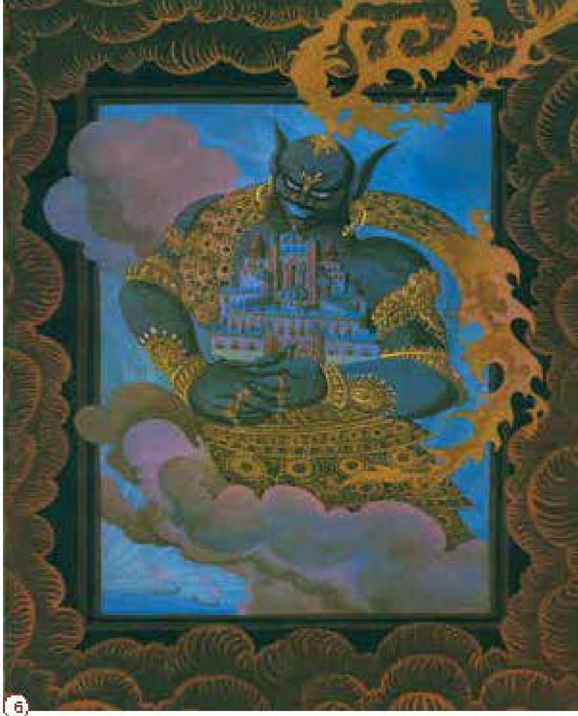
المرحلة الثانية من الحكاية الشعبية اختلفت تماماً عن المرحلة الأولى، فلم تكن الخرافة وقصص الجان والسعالي ضمن بنية هذه الحكايات، بل كان الواقع الاجتماعي وتحولاته السمة البارزة فيها.

سرد راجي ثلاثاً وخمسين حكاية التقطها من أفواه رواة معروفين، لكنهم ينقلون حكاياتهم في مجالسهم الخاصة وبين أهلهم وأصدقائهم، فلم تعرف عن المقاهي العراقية أنها كانت مكاناً لروي الحكايات.

وإذا كان الكرملي جمع حكاياته من مدينة واحدة، وهي بغداد، فإن حكايات راجي كان لها رواة من سبع مدن، كان تسعة منهم من مدينة بغداد، نقلوا له 26 حكاية، وراوٍ واحد من مدينة الديوانية نقل له 10 حكايات، وراويان من النجف نقلا له 3 حكايات، وراوية (امرأة) واحدة من مدينة خانقين نقلت له 8 حكايات، وراوٍ من مدينة كربلاء نقل له حكاية واحدة، وراوٍ واحد من البصرة نقل له حكاية واحدة، وراوٍ واحد من مدينة قلعة سكر نقل له حكاية واحدة أيضاً.. في حين لم يدوّن راجي رواة بعض الحكايات ولا من أية مدينة جاءت.

يلاحظ أن أغلب الحكايات التي نقلها راجي تعبر عن بنية المجتمع العراقي في تلك الفترة، فكانت في أغلبها حكايات اجتماعية وعشائرية تبحث عن الأمانة والشرف والصدق، إلا حكايات الراوية عطية عبد الرحمن من مدينة خانقين، التي كانت تبلغ من العمر حينها 81 عاماً، فقد كانت في أغلبها مليئة بالسحر


5


6

والجـان، وكأنها كانت امتـداداً لحكايـات الكرملي. لكن راجي حـاول أن ينقـل الحكايات بلغة أقـرب للفصحى مع إيـراد بعض المفـردات العاميـة التي لم يجد معـادلاً ينقل معناها المـراد في اللغة العربية، علـى عكس الكرملي الذي نقـل حكاياته جميعـاً باللهجـة العاميـة البغدادية، ليأتي فيما بعد الدكتور داود سـلوم وينقلهـا إلى اللغة الفصحى.

من جهة أخـرى، نقـل الكرملي الحكايـات التي كانت تـروى في زمنه، وهـي في أغلبهـا امتداد لحكايـات قديمة منـذ قـرون طويلـة، في حين سـعى راجي لنقـل حكايات قريبـة من المجتمـع في ثمانينيـات القرن المـاضي، حتى وإن كان رواتها من الشـيوخ المعمريـن... لكن الميزة المهمة الـتي يمكـن ملاحظتها في قصـص راجي هـو الانتقال من المدنية وحكاياتها إلى الريف وأطـره الاجتماعية، فالتخلي عـن قيم المدنية مقابل العشـائرية سـمة واضحة في هذه الحكايات، لهـذا تحولت الحكايات مـن الجان والعجائب والغرائـب إلى حكايـات اجتماعية، تكثر حكايتهـا بدايةً في مضايف الشـيوخ كشـواهد على حالات عشائرية عامة، لينهـي الـراوي حكايته فيما بعد بـ: رباط السـالفة. وإذا كان الدكتور داود سـلوم قد حدَّد بعض سمات الحكايات الشـعبية الـتي دوَّنهـا الكرملـي، فـإن حكايات سـاطع راجي لها سـمات أخـرى، وهـي تنطبق تماماً مـع تعريف الدكتـور عمـر الطالـب للحكايـة الشـعبية العراقيـة، بأنهـا «أسـلوب اجتماعـي هدفـه الإصـلاح والتقويم والمواجهـة والموافقـة في مجـال الحيـاة العامـة»، وربما كان هـذا واضحـاً في التغير الـذي طرأ على بنيـة المجتمع العـراقي، واسـتجابته لانحسـار المدنية مقابل المد القادم من الريـف منذ نهاية خمسـينيات القرن المـاضي، فإذا «اسـتجابت الجماعة الشـعبية لهذا التغيير ووعته سواء كان هـذا التغيير اجتماعيـاً أو سياسـياً أم أخلاقياً، فإنها لا بـد أن تعبر عنه تلقائياً في أشـكال تعبيرهـا. ويترتب على ذلـك إدراكها لعجـز الأشـكال القديمة عـن التعبير عما يخالج نفوس أفرادهـا. ومن هنا يحدث التغيير في الشـكل والمحتـوى معـاً، وإن ظل الشـكل الجديد يرتبـط إلى حدٍّ ما بالشـكل القديم. ولا تتمثل مقدرة الجماعة الشـعبية التي يمثلهـا الراوي، علـى التغيير والتحوير فحسـب، بل تتمثـل فضلاً عـن ذلـك في خلق الشـكل الفـني الجديد الذي يعد كذلك اسـتجابة لنمو مقدرتها الفنية». إضافة إلى ذلك، فـإذا كانت الجدات والأمهـات يروين الحكايات لأطفالهـن في زمن جَمْـع الكرملي لحكاياتـه، فإن الوضع مـع راجي كان مختلفـاً، فلـم يعـد الأطفـال وحدهم من

يريدون أن يستمعوا لحكايات الشيوخ، بل حتى الكبار في الجلسات العشائرية وجلسات الشيوخ في المدن، ولهذا «لم يعد من اليسير على الباحث أن يستمع إلى الحكايات الخرافية من النساء العجائز في حين يمكنه أن يستمع إلى كثير من الحكايات ذات الطابع الواقعي إذا ما جلس مع جماعة من الرجال في أوقات فراغهم في جلسة طبيعية أو عندما يجلس مع الرواة المحترفين في أثناء الاحتفالات بالأعياد الدينية أو حتى المناسبات الاجتماعية». فهذه الحكايات من الممكن أن تقسم إلى أقسام واضحة، مثل حكايات الواقع الاجتماعي، حكايات الشرف، حكايات الثأر، حكايات البخل والكرم، حكايات العقائد والدين، حكايات السياسة.. وغيرها الكثير، غير أنها بشكل أو بآخر ابتعدت عن الحكايات الخرافية واقتربت إلى حكايات المجتمع وتحولاته.

- **الهوامش**

1. ينظر: الإنسان وانسجام الكون.. سميائيات الحكي الشعبي، محمد حجو، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، دار الأمان- الرباط، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2012، ص64 – 65.
2. ينظر: مفاتيح اصطلاحية جديدة.. معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، طوني بينيت ولورانس غروسبيرغ وميغان موريس، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010، ص433.
3. ينظر: كان ياما كان. دراسة أدبية اجتماعية للحكايات الشعبية وأثرها في تكوين شخصية الفرد العربي، عادل أبو شنب، د. دار، د. ط، 1972، ص12 – 13.
4. ينظر: م. ن، ص13.
5. ينظر: الحكاية الشعبية العربية، شوقي عبد الحكيم، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1970، ص 8 – 31.
6. هايدغر ضد هيجل.. التراث والاختلاف، عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، ط2، 2006، ص49.
7. رواة الأدب الشعبي، د. أحمد علي مرسي، ضمن كتاب (أبحاث في التراث الشعبي)، كتاب التراث الشعبي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص12.
8. م. ن، ص12.
9. م. ن، ص12.
10. صدرت هذه الحكايات بطبعتين، الأولى بتحقيق عامر رشيد السامرائي عن الدار العربية للموسوعات، والثانية بتحقيق الدكتور داود سلوم عن دار المدى، والذي قام بنقل الحكايات الشعبية من اللهجة العراقية إلى اللغة العربية الفصحى.
11. ينظر: حكايات بغداد، الأب أنستاس ماري الكرملي، تحقيق: الدكتور داود سلوم، دار المدى، بغداد، ط1، 2010، ص7 – 14.
12. ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات، جمع الأب أنستاس ماري الكرملي سنة 1333 هـ، حققه وشرحه وعلق عليه: عامر رشيد السامرائي، الدار العربية للموسوعات، ط1، 2003، ص15.
13. حكايات وقصص شعبية عراقية من مختلف الأزمنة والعصور، صادق راجي، الجزء الأول، منشورات مكتبة آفاق عربية، بغداد- المنصور، د. ط، د. ت.
14. أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، د. عمر محمد الطالب، منشورات دار الجاحظ للنشر، سلسلة الموسوعة الصغيرة 86، بغداد، 1981، ص3.
15. قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، الدكتورة نبيلة إبراهيم، دار العودة، بيروت، 1974، ص171.
16. م. ن، ص172.

- **الصور**

1. https://i.pinimg.com/564x/0c/70/4e/0c704ef25620e9c438569695d29676fb.jpg

2. 3. 4. 5. 6. https://www.pinterest.com/

د. أحمد فاروق السيد - مصر



# اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية
## مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً
## ( القسم الثالث )

تناولنا في الحلقة الأولى الاتجاهات العددية للإنتاج الفكري المنشور بمجلة الثقافة الشعبية وذلك من خلال التعرف على توزيع عدد المقالات المنشورة بأبواب المجلة : باب معتقدات ومعارف، باب منتدى الثقافة الشعبية، باب في الميدان، باب حرف وصناعات، التصدير، مفتتح، باب آفاق، باب ثقافة مادية ، باب موسيقى وتعبير حركي ، باب عادات وتقاليد، باب الأدب الشعبي.

دراسة اتجاهات المؤلفين والتي من خلالها يمكن التعرف على سمات الإنتاجية العلمية للمؤلفين فضلا عن التعرف على المؤلفين المكثرين من الإنتاج العلمي وتوزيعه على أبواب المجلة، ثم التعرف على سمات الإنتاج العلمي من حيث التأليف الفردي، والتأليف المشترك، هذا بالإضافة الى التعرف على توزيع الإنتاج العلمي المترجم وتوزيعه على أبواب المجلة.

الاتجاهات الجغرافية وذلك من خلال التوزيع الجغرافي للمؤلفين والذى من خلاله يمكن التعرف على توزيع عدد المؤلفين لكل دولة، والبالغ عددهم (328) مؤلف، والنسبة المئوية لكل دولة من الدول، ويشمل المؤلفين، المؤلفين المشاركين، والمترجمين.

وتناول في الحلقة الثانية التوزيع الجغرافي للإنتاجية العلمية للمؤلفين والذي من خلاله يمكن التعرف على التوزيع الجغرافي لإجمالي عدد المقالات التي شارك بها كتاب كل دولة، والنسبة المئوية لها.

ونقدم في هذه الحلقة : رؤية أطلسية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد (1-40)، من خلال توزيع المقالات المنشورة على المناطق الجغرافية التي يغطيها كل مقال؛ وقد اعتمد الباحث في عملية التوزيع الجغرافي للمقالات على التحليل الموضوعي للمقالات .

تحليل الاتجاهات الموضوعية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من (1-40)، والذى اعتمد الباحث فيه على تكشيف مقالات المجلة للأعداد المذكورة، وتصنيفها وفق التصنيف المتبع في الكشاف التحليلى لأعداد مجلة الثقافة الشعبية.

## أطلس مقالات مجلة الثقافة الشعبية للأعداد 1-40 وفقاً للموضوعات

نقدم في هذا الجزء رؤية أطلسية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد (1-40)، من خلال توزيع المقالات المنشورة على المناطق الجغرافية التي يغطيها كل مقال؛ وقد اعتمد الباحث فى عملية التوزيع الجغرافي للمقالات على التحليل الموضوعي للمقالات.

وقد حرص الباحث قدر الإمكان على تحري الدقة في الوقوف على التغطية الجغرافية للموضوعات التي تغطيها المقالات، فقد نجد أن مقالا يغطي موضوعا أو ظاهرة معينة في منطقة جغرافية محددة مثل مقال «الأسواق الشعبية القديمة في الإمارات» (ع35)، وهو يغطي الأسواق الشعبية القديمة في دولة الامارات ، كذلك الحال في مقال بعنوان «الحكاية الشعبية فى فلسطين والأردن هوية وتأصيل» (ع11)، فنجد أن المنطقة الجغرافية التي يغطيها هما دولتان هما الأردن و فلسطين ، ثم نجد بعض المقالات تغطي مناطق جغرافية أكبر مثل منطقة الخليج والجزيرة العربية كما في مقال « الحكاية الشعبية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربى: دراسة في الأنساق الثقافية والتأويل لأربع مجموعات حكائية شعبية، (ع13).

وعلى الجانب الآخر نجد أن بعض المقالات لم يتسن لنا تحديد المناطق الجغرافية لها على وجه الدقة فوضعت تحت تقسيم عام؛ عمد البحث إلى بناء تصنيف جغرافى اعتمد الباحث في بنائه في المقام الأول على التغطية المكانية للمقالات. مثل الجزيرة العربية، دول جنوب البحر المتوسط، مصر وبلاد الشام، مصر والخليج العربى، دول شمال إفريقيا ...الخ.

وتجدر الاشارة إلى أن هذا التصنيف هو اجتهاد من الباحث، ولا يعني أن تصنيف مقال تحت منطقة جغرافية محددة عدم وجوده في مناطق جغرافية أخرى، بل إن النشر في المجلة هو من فرض تمثيله في تلك المنطقة الجغرافية. وهو ما سوف تتناوله إجمالاً في الجدول رقم (10) وتفصيلاً في الجدول رقم (11).

جدول رقم (10)

| المنطقة الجغرافية | عدد |
|---|---|
| الإمارات | 1 |
| الأردن -فلسطين | 1 |
| الجزيرة العربية | 1 |
| الدول الإفريقية | 1 |
| الدول الأوربية | 1 |

| المنطقة الجغرافية | عدد |
|---|---|
| المانيا – سويسرا– يوغسلافيا – مصر | 1 |
| اليمن ودول شرق إفريقيا | 1 |
| اليمن ودول شرق افريقيا ومصر | 1 |
| إيران والعراق وتركيا | 1 |
| أسبانيا | 1 |
| بلاد الشام والعراق | 1 |
| تركيا | 1 |
| روسيا | 1 |
| فرنسا | 1 |
| مصر والخليج العربى | 1 |
| مصر وتركيا | 1 |
| وسط إفريقيا | 1 |
| النمسا | 2 |
| بلاد الشام | 2 |
| دول حوض البحر المتوسط | 2 |
| ليبيا | 2 |
| مصر وبلاد الشام | 2 |
| الخليج والجزيرة العربية | 3 |
| الهند | 3 |

| المنطقة الجغرافية | عدد |
|---|---|
| عمان | 3 |
| موريتانيا | 3 |
| الكويت | 4 |
| دول شمال إفريقيا | 5 |
| لبنان | 5 |
| الأردن | 8 |
| الخليج العربي | 11 |
| العراق | 11 |
| فلسطين | 11 |
| السودان | 13 |
| اليمن | 13 |
| السعودية | 14 |
| الجزائر | 23 |
| سوريا | 26 |
| عام | 34 |
| مصر | 48 |
| تونس | 57 |
| المغرب | 61 |
| البحرين | 89 |

| المنطقة الجغرافية | عدد |
|---|---|
| الدول العربية | 93 |
| | 565 |

جدول رقم (11)

## التوزيع الجغرافي للمقالات المنشورة في الأعداد 1 – 40:

| | | |
|---|---|---|
| الإمارات | | |
| 1 | الأسواق الشعبية القديمة في الإمارات. | ع35 |
| الأردن – فلسطين | | |
| 1 | الحكاية الشعبية فى فلسطين والأردن هوية وتأصيل. | ع11 |
| الجزيرة العربية | | |
| 1 | السموءل بن عادياء. | ع16 |
| الدول الإفريقية | | |
| 1 | دراسة الحكاية الشعبية الأفريقية أمادو أمباتى با والتراث الأفريقى اللامادى . | ع17 |
| الدول الأوربية | | |
| 1 | فن إيقاد الشموع | ع40 |
| المانيا – سويسرا – يوغسلافيا – مصر | | |
| 1 | جمعيات الفولكلور ورعاية الثقافة الشعبية. | ع 6 |
| اليمن ودول شرق إفريقيا | | |
| 1 | الرقصات الأفرو – يمنية بحث فى افريقانية اليمن الموسيقية. | ع 5 |
| اليمن ودول شرق إفريقيا ومصر | | |
| 1 | دور العجيب في بناء الشخصية : سيرة الملك سيف بن ذي يزن أنموذجاً. | ع37 |
| إيران والعراق وتركيا | | |
| 1 | التنوع في التراث الشعبي الأردني : طائفة الأكراد نموذجاً. | ع 8 |
| أسبانيا | | |
| 1 | الفلامنكو الغنائيات والعزف والرقصات. | ع20 |
| بلاد الشام والعراق | | |
| 1 | المواويل في بلاد الشام والعراق في الأدب الشعبى. | ع13 |
| تركيا | | |
| 1 | الأقنعة وفنون الأداء التقليدي في تركيا. | ع18 |
| روسيا | | |
| 1 | مظاهر التمييز ضد المرأة فى الحكايات الشعبية : الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً. | ع 1 |
| فرنسا | | |
| 1 | المدرسة الأنثربولوجية الفرنسية : مارسيل موس ، نموذجاً | ع 6 |
| مصر والخليج العربى | | |
| 1 | مأساة نعيشها فى حقل الثقافة الشعبية. | ع27 |
| مصر وتركيا | | |
| 1 | السبحة أو المسبحة أيقونة الذكر والتذكر من الغراندبازار بإسطنبول إلى قصر الشوق بالقاهرة. | ع33 |
| وسط إفريقيا | | |

| | دول شمال إفريقيا | |
|---|---|---|
| 1 | المقام الخماسي في الموسيقي الإفريقية | ع 6 |
| 2 | سردية الطقوس في سيرة بنى هلال « رحلة خضرا الشريفة إلى بلاد العلامات » . | ع33 |
| 3 | السيرة الهلالية والتلقي الشعبي : دراسة في أشكال الاستجابة الجماهيرية . | ع38 |
| 4 | طقوس الاستمطار الأمازيغية ( البربرية ) وأساطيرها بشمال إفريقيا . | ع14 |
| 5 | طقوس الاحتفال بالمناسبات والأعياد بشمال إفريقيا . | ع19 |
| | **لبنان** | |
| 1 | الثقافة الشعبية مدخلاً لتقارب الشعوب . | ع21 |
| 2 | من تاريخ الحلي في الإسلام . | ع33 |
| 3 | الحرف التقليدية أهمية ومنهجية دراستها . | ع12 |
| 4 | العادات والتقاليد في بيروت . | ع27 |
| 5 | العولمة والأدب الشعبى : القرية ضد القرية | ع34 |
| | **الأردن** | |
| 1 | الحكايات الشعبية الأصل ولعبة الأقنعة دراسة في هوية النص . | ع17 |
| 2 | الأغنية الشعبية والتغيرات الاجتماعية في الأردن | ع37 |
| 3 | العاجة دمية تقليدية لتسلية الأطفال في جنوب الأردن . | ع 9 |
| 4 | التراث الثقافي لقرية شماخ في جنوب الأردن . | ع17 |
| 5 | فنون حرفية . الرسم بالرمل داخل الزجاجة . | ع21 |
| 6 | مواقد إعداد الخبز الطينية ( الأفران ) . | ع26 |
| 7 | العرس البدوي الأردني : مدخل إلى قراءة العلامات والرموز . | ع26 |
| 8 | الألعاب في الفترة العباسية من خلال المكتشفات الأثرية لمدينة آيلة الإسلامية . | ع34 |
| | **الخليج العربى** | |
| 1 | البشت سيرة خيوط الذهب . | ع1 |
| 2 | اندثار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفني الخليجي . | ع1 |
| 3 | البحر في الشعر الشعبي الخليجي : رؤية مكانية سوسيولوجية . | ع 5 |
| 4 | من تراثنا البحري ، أنواع من السفن الخشبية في البحرين والخليج العربى . | ع16 |
| 5 | جماليات الزخرفة الشعبية الخليجية . | ع16 |
| 6 | آلة الصرناي وفن الليوه . | ع17 |
| 7 | الفلكي الشاعر حسين زايد . | ع21 |
| 8 | التاريخ الثقافي في مجتمعات الخليج : إشكاليات التأصيل | ع34 |
| 9 | متاحف التراث الشخصية في الخليج والجزيرة العربية . | ع35 |
| 10 | راهن التحولات الثقافية في الخليج العربى : مشروع أجندة دراسية . | ع33 |
| 11 | في شكوى الزمان وذم الخلان : نماذج من الموال في الخليج العربى . | ع 5 |
| | **العراق** | |
| 1 | الحكاية الشعبية وثقافة العنف . | ع 3 |
| 2 | في المنهج وسياقاته . | ع 4 |
| 3 | ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات للأب أنستاس مارى الكرملى . | ع 5 |
| 4 | المناوبة فى غناء الموال العراقي إلى طيب الذكر العم كوزى المنشداوى . | ع15 |

| | | |
|---|---|---|
| 5 | عمارة البيت الشعبي العراقي : البيت البغدادي والموصلي أنموذجاً. | ع25 |
| 6 | الألعاب الشعبية في هيت. | ع27 |
| 7 | عندما يُعبر الإنسان عن نفسه موسيقياً: آلة الناي نموذجاً. | ع36 |
| 8 | من أنواع الزهيري، النعماني أو الموال الأحمر . | ع38 |
| 9 | الاتجاهات الجديدة في الشعر الشعبي العراقي. | ع 8 |
| 10 | الموال العراقي. | ع17 |
| 11 | موازنة بين حكايتين خرافيتين في ضوء منهج بروب . | ع24 |

| فلسطين | | |
|---|---|---|
| 1 | فن صياغة وصناعة الحلي الشعبة الفلسطينية | ع 1 |
| 2 | النسيج والتطريز الفلسطيني. | ع 3 |
| 3 | اللباس الداموني. | ع 7 |
| 4 | الأدب الشعبي الفلسطيني. | ع14 |
| 5 | فنون التشكيل الشعبي: مدخلاً للحفاظ على الهوية المقدسية. | ع14 |
| 6 | دور الحكاية الشعبية في فهم الثقافة الشعبية الفلسطينية . | ع15 |
| 7 | الحكاية الشعبية الفلسطينية بين الهوية والعولمة. | ع22 |
| 8 | الملابس الشعبية للمرأة في محافظة الخليل. | ع24 |
| 9 | صورة المرأة في المثل الشعبي الفلسطيني. | ع25 |
| 10 | عادات وتقاليد المسرات والأحزان في القدس. | ع22 |
| 11 | الطابون مخبز وفرن للعائلة الفلسطينية . | ع34 |

| السودان | | |
|---|---|---|
| 1 | الطيب محمد الطيب .. خمسون عاماً في الحقل. | ع10 |
| 2 | الصناعات الثقافية والتنمية. | ع11 |
| 3 | استخدام النظرية البنائية في تحليل الحكايات الشعبية. | ع15 |
| 4 | سياقات البيئة المجتمعية : إنتاج الثقافة الشعبية وكتابة التاريخ في السودان. | ع18 |
| 5 | الحكاية الشعبية تكون أو لا تكون. | ع23 |
| 6 | الثقافة الموسيقية الشعبية والثقافة العالمة. | ع23 |
| 7 | مسدار البحر وموال الصحراء. | ع29 |
| 8 | إنتاج الخزف التقليدي في جبال النوبة السودانية : الملامح والمميزات. | ع33 |
| 9 | الرموز ودلالاتها في النسيج التقليدي بالجنوب التونسي. | ع33 |
| 10 | المفارش السعفية ( البُروش ) في الموروث الثقافي السوداني بالمنطقة الشمالية : البرش الأبيض والبرش الأحمر نموذجاً. | ع36 |
| 11 | الثقافة المادية ودورها في التنمية الاقتصادية والاجتماعية. | ع38 |
| 12 | المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة بمنطقة مروى شمال السودان | ع40 |
| 13 | المرأة السودانية والثقافة الموسيقية: رقصتي الزار والعروس موسيقى فيزيائية. | ع12 |

| اليمن | | |
|---|---|---|
| 1 | الهجرة في الأغنية الشعبية النسوية اليمنية من الروح المركونة إلى الجسد المهشم. | ع 1 |
| 2 | فولكلور المطر في الذاكرة اليمنية. | ع11 |
| 3 | التراث الشعبي المادي لمدينة صنعاء القديمة . | ع22 |
| 4 | ملحمة الريف لـ « مطهر الأرياني » نموذجاً فريداً : صباح القرية في الأدب الشعبي اليمني .. فصول من الجمال المفتوح. | ع25 |

| م | العنوان | العدد |
|---|---|---|
| 5 | سبعون وسبعون مثلاً من قريتي. | ع27 |
| 6 | الزامل : أشهر أجناس الأدب الشعبي في اليمن | ع30 |
| 7 | الأمثال والأغاني الشعبية في الرواية اليمنية. | ع31 |
| 8 | علي ولد زايد .. أسطورة الشخصية وبلاغة الأقوال والأمثال. | ع32 |
| 9 | الفضاء العجيب بنية الفضاء في سيرة الملك سيف بن ذي يزن. | ع33 |
| 10 | مع ديوان « ياهوه ! .. الوراد ! » لعلي محمد لقمان باللهجة العدنية العامية | ع40 |
| 11 | ألعاب قريتي وطفولة الزمن الجميل | ع40 |
| 12 | مدرسة وجامع العامرية بـ «رداع» | ع34 |
| 13 | الحُمَيد بن منصور .. الأصالة والحكمة اليمانية. | ع38 |
| | **السعودية** | |
| 1 | الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايدة في المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية. | ع 3 |
| 2 | ملابس الملك عبد العزيز آل سعود. | ع 4 |
| 3 | تدوين الشعر الجاهلي وتدوين الشعر النبطي مقارنات واستنتاجات. | ع 6 |
| 4 | مهرجان الجنادرية .. تحية لهذا الحضور البهي. | ع17 |
| 5 | الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة «الطفولة المبكرة». | ع21 |
| 6 | مواد البناء التراثية في المنطقة الشرقية ( نموذجاً). | ع30 |
| 7 | الأزياء التقليدية في منطقة جازان وعلاقتها بالبيئة والمجتمع. | ع31 |
| 8 | الأزياء التقليدية للأطفال في بادية نجد من المملكة العربية السعودية. | ع31 |
| 9 | قراءة في أنساق الحكاية الشعبية كتاب حكايات شعبية لعلي مغاوي نموذجاً. | ع34 |
| 10 | الأزياء التقليدية للأميرة نور بنت عبد الرحمن بن فيصل آل سعود. | ع35 |
| 11 | الطب الشعبي في الأحساء | ع35 |
| 12 | السمك ورمزيته في جزيرة تاروت. | ع37 |
| 13 | أزياء النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية. | ع18 |
| 14 | الحلي وأدوات الزينة التقليدية في بادية نجد من المملكة العربية السعودية . | ع20 |
| | **الجزائر** | |
| 1 | ممارسات فولكلورية رقصة هوبى الشعبية. | ع11 |
| 2 | ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة. | ع17 |
| 3 | أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية. | ع20 |
| 4 | حيزية الجزائرية شهيدة العشق. | ع20 |
| 5 | الحكاية الخرافية بمنطقة القبائل. | ع21 |
| 6 | التواصل والقطيعة في علاقة الثقافة الشعبية بالثقافة العالمة من خلال النموذج الجزائري. | ع22 |
| 7 | عادات وتقاليد ريفية معاصرة في الشرق الجزائري لها دلالة تاريخية ( دراسة مسحية وصفية ). | ع23 |
| 8 | الوصفات العلاجية الشعبية في منطقة الغرب الجزائري. | ع25 |
| 9 | الشوق والحنين إلى الروضة النبوية الشريفة في الشعر الشعبي الجزائري: قصيدة «من طيبة» لابن قيطون أنموذجا . | ع26 |
| 10 | البناء الشكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية. | ع28 |
| 11 | المتخيل الاجتماعي في القصة الشعبية النظام الاجتماعي وانتظام السرد. | ع28 |
| 12 | الموروث الشعبي ودوره في إبراز الخصائص الاجتماعية والثقافية مدينة الأغواط نموذجاً. | ع29 |
| 13 | موسيقى الإمزاد .. شمس الطوارق التي لا تغرب. | ع31 |

| # | العنوان | العدد |
|---|---|---|
| 41 | التراجيكوميديا فى ألف ليلة وليلة: دراسة في تداخل الأنواع الأدبية. | ع32 |
| 42 | تحية إلى المدرسة المصرية للفنون الشعبية | ع33 |
| 43 | الهلالية من السيرة إلى المسرح. | ع35 |
| 44 | الموالد القبطية: مولد الأنبا شنودة نموذجاً. | ع37 |
| 45 | الأصالة والتلقائية في المهن والحرف التقليدية: صعيد مصر أنموذجاً. | ع38 |
| 46 | عتيقة وصامدة، الربابة.. آلة النغم والشجن في الفن الشعبي | ع38 |
| 47 | الأمثال الشعبية المصرية: قراءة في السمات البنائية والتكوينية | ع39 |
| 48 | الرقصات الشعبية في الواحات البحرية | ع39 |
| | تونس | |
| 1 | أغاني المحفل والأطراق. | ع 3 |
| 2 | المشموم فى تونس ظاهرة اجتماعية وثقافية. | ع 3 |
| 3 | الزوايا والطرق الصوفية بالبلاد التونسية منطقة دوز عينة | ع 4 |
| 4 | أغراض الشعر الشعبي التونسي | ع 6 |
| 5 | مدخل انثربولوجي إلى فنون السماع الصوتي بالغرب الإسلامى. | ع 6 |
| 6 | صناعة السعف في الجنوب التونسى. | ع 7 |
| 7 | المحنية مزار من أصل أفريقي فى مدينة القيروان - تونس. | ع 8 |
| 8 | النخلة فى الجنوب التونسى | ع 9 |
| 9 | علي الدليوي العيارى: الفارس الشاعر | ع 9 |
| 10 | دينامية التراث أو كيف يصبح العالمى محلياً ثم وطنياً ثم عالمياً. | ع10 |

| # | العنوان | العدد |
|---|---|---|
| 11 | ممارسات وتصورات للمرض في المجتمع التونسي المعاصر. | ع11 |
| 12 | التهليم من أغاني رعاة الإبل في الصحراء التونسية. | ع12 |
| 13 | الخط والحرف والإبداعات: مدخل حداثي للتجريد. | ع12 |
| 14 | النجمة ظاهرة ثقافية فنية طقوسية واحتفالية. | ع13 |
| 15 | الشيخ عبد القادر الجيلانى في التراث الشعبي. | ع14 |
| 16 | الأناشيد الصوفية والموسيقى الدنيوية في تونس بين الإئتلاف والاختلاف. | ع16 |
| 17 | جدلية الفن والعمل في ظاهرة التويزة بمنطقة سيدى بوزيد. | ع17 |
| 18 | قبلي القديمة السكن اللامكتمل. | ع18 |
| 19 | هندسة المعمار فى مدينة توزر بين الثبات والتحول: دراسة أنثربولوجية سوسيولوجية. | ع18 |
| 20 | المأثورات القولية للشيخ علي بن عون. | ع19 |
| 21 | المسكن التقليدى بقري واحات منطقة نفزاوة بالجنوب التونسي: التخطيط والوظائف. | ع19 |
| 22 | جذور «الصُّوت» والغناء الشعبي لدى بنى يزيد الحامة. | ع20 |
| 23 | نظام العراسة ببلاد الحوايا (بني خداش) تراث نجع أم تاريخ مرحلة؟ | ع21 |
| 24 | المعتقدات الشعبية في مناطق السباسب التونسية. | ع22 |
| 25 | صوت العرضاوي مقاربة أثنوموسيقولوجية. | ع22 |
| 26 | قرية شنني بالجنوب التونسى تاريخ وتراث. | ع23 |
| 27 | الأسس التخاطبية في الوشم: مقاربة لسانية. | ع23 |
| 28 | الصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية. | ع23 |
| 29 | الاحتفالات الشعبية في الجنوب الشرقي التونسي. | ع24 |

| الرقم | العنوان | العدد |
|---|---|---|
| 9 | البيئة ودورها فى بناء الشكل الفنى للقصص الشعبي بالمغرب. | ع30 |
| 10 | الجوق في موسيقي الآلة المغربي. | ع30 |
| 11 | الوحدة والتعدد في الشعر الشفوي النسوي. | ع31 |
| 12 | الواقعي والأسطوري في الثقافة الشعبية: مقاربة أنثروبولوجية ثقافية جنوب المغرب | ع31 |
| 13 | طرق الصوغ في الزجل المغربي تأملات نظرية ونصية. | ع32 |
| 14 | الهوية المغربية من خلال الغناء والرقصات الشعبية. | ع35 |
| 15 | الثقافة الشعبية وبنية الذهن المعرفية | ع36 |
| 16 | تمثيلات الموت في تاريخ المغرب من خلال أمثال شعبية وأقوال مأثورة. | ع36 |
| 17 | المعمار بالمغرب على عهد الحماية الفرنسية بين الأصالة والتأثير الأوربي مدينة تازة أنموذجاً. | ع37 |
| 18 | الحلي الفضية المغربية : فن قروي عريق. | ع37 |
| 19 | موسيقى كناوة الأصول والامتدادات. | ع37 |
| 20 | تأصيل التراث المعماري المبني بالتراب بالجنوب الشرقي للمغرب : دراسة ميدانية ببومالن دادس | ع38 |
| 21 | عصرنة العمل الحرفي التقليدي: رصد بعض مظاهر التغير «حرفة النحاس بمدينة فاس المغربية نموذجاً» | ع39 |
| 22 | فن التطريز المغربي : مرآة الحضارة | ع39 |
| 23 | القلاع والقصبات في المغرب | ع40 |
| 24 | المقدس بين العادة والمعتقد. | ع 3 |
| 25 | إطلالة على الأمثال الشعبية الأندلسية. | ع 7 |
| 26 | في بعض أنماط الوعى بالمتخيل. | ع 8 |
| 27 | الخصائص الثقافية والحضارية للملابس المغربية. | ع 8 |
| 28 | نظام الأعراس في المغرب : نموذج قبائل بن وراين الأمازيغية. | ع 9 |
| 29 | أصالة الفروسية بالمغرب. | ع10 |
| 30 | تاريخ الحلي بالمغرب | ع11 |
| 31 | ذاكرة الطعام في أسس النظام الغذائي وعاداته. | ع11 |
| 32 | عبد الصادق شقارة فنان تطوان الأصيل. | ع11 |
| 33 | الاحتفاء بالفنون الشعبية في عيد المولد النبوى في المغرب. | ع13 |
| 34 | فضاء الحمام المغربي : قراءة فى بعض الطقوس والعادات | ع16 |
| 35 | الموسيقى الأندلسية المغربية نموذج للتفاعل والامتزاج الحضاري. | ع17 |
| 36 | الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية. | ع19 |
| 37 | الحضرة في التصوف الشعبي : الزاوية العلاوية أنموذجاً. | ع19 |
| 38 | المولد النبوي بالمغرب طقوس واحتفال. | ع20 |
| 39 | جدلية المقدس والمدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب منطقة الغرب نموذجاً. | ع21 |
| 40 | السفر العجيبي في الحكاية الشعبية بواحة فجيج. | ع22 |
| 41 | الجهجوكة موسيقى الأصول المغربية. | ع22 |
| 42 | إثنوغرافيا الطب التقليدي: حالة معالج تقليدي بمرض العصب الوركي وسط المغرب. | ع23 |
| 43 | الخرافي في الرواية المغاربية المعاصرة: رواية «الحيوانات» للصادق النيهوم نموذجاً. | ع24 |
| 44 | صناعة الخزف : سيرة الطين المغربي مدخل إثنوغرافي. | ع24 |
| 45 | في الرقص الشعبي المغرب. | ع24 |
| 46 | رقصة أحيدوس : طقوس جماعية لإعادة الشمس من موطن غروبها. | ع25 |

| | | |
|---|---|---|
| 23 | القلافة وسيرة قلاف. | ع 7 |
| 24 | علي عثمان عاشق التراث. | ع 7 |
| 25 | الهدية : الإطار المرجعي والممارسة قرية الدية بالبحرين نموذجاً. | ع 8 |
| 26 | في ظل مشروع الإصلاح الوطني. | ع 8 |
| 27 | من أغاني المهد في البحرين. | ع 9 |
| 28 | مهن وحرف سادت ثم اندثرت في مجتمع البحرين قديماً. | ع10 |
| 29 | ثقافة حب إنجاب المولود الذكر في البحرين. | ع10 |
| 30 | آلة الطبل. | ع10 |
| 31 | المرجحانة في الموروث الشعبي القديم. | ع11 |
| 32 | المهن الشعبية في البحرين سوق الحدادة نموذجاً | ع11 |
| 33 | الثقافة الشعبية في مناهج التربية .. مبادرة خلاقة | ع11 |
| 34 | الطب الشعبي في البحرين. | ع12 |
| 35 | محمد بن فارس: 63 عاماً على رحيله، أشباح مدن وشخصيات ومتون كتب وبلدان تقاطعت داخل تجربته. | ع12 |
| 36 | في ظل ذلك الشغف. | ع12 |
| 37 | النهام مغني البحر. | ع13 |
| 38 | أصفى الينابيع. | ع13 |
| 39 | محمد بن فارس المبدع في فن الـ ( الصوت ) الشعبي. | ع13 |
| 40 | تصور الروح في المعتقد الشعبي في مجتمع البحرين (قرية بوري) نموذجاً. | ع14 |
| 41 | ألعاب وتسالي الأطفال في العيون الطبيعية في البحرين. | ع14 |
| 42 | آلة المرواس وضاربها، الفتى الأسمر: ضاحي بن الوليد. | ع14 |
| 43 | ألفاظ في لهجتنا العامية أصلها فصيح ثابت بالقرآن الكريم. | ع15 |
| 44 | من ذاكرة البحرين الشعبية : الشاعرة سعيدة بنت ناصر بين الحقيقة والخيال. | ع15 |
| 45 | حضور التراث على المسرح مقدمة في إزاحة الأوهام. | ع15 |
| 46 | الفنون التشكيلية الشعبية وجمالياتها في مملكة البحرين. | ع15 |
| 47 | رُب ضارة نافعة. | ع15 |
| 48 | من الفنون الشعبية البحرينية : فن الجرية. | ع15 |
| 49 | النباتات الطبية من الموروث الشعبي إلى بناء الحضارة الإنسانية. | ع16 |
| 50 | المنامة عاصمة للتميز الثقافي 2012 | ع16 |
| 51 | الثقافة الشعبية مستودع ذاكرة الهوية. | ع17 |
| 52 | موقع ثقافي عالمي جديد إهداء للبحرين ولأهلها | ع18 |
| 53 | في حضرة الزار. | ع19 |
| 54 | الثقافة الشعبية المعرفة والعلم. | ع20 |
| 55 | عهد المنامة للثقافة الشعبية 2012: نتاجُ أعمال ندوة الثقافة الشعبية وتحديات العولمة . البحرين . نوفمبر 2012 | ع20 |
| 56 | عهد المنامة خارطة طريق للثقافة الشعبية. | ع20 |
| 57 | رمضان والعيد في البحرين عادات وتقاليد متوارثة. | ع21 |
| 58 | فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين. | ع21 |
| 59 | منجز الثقافة الشعبية في مناهج التربية الحديثة بمدارس البحرين. | ع22 |
| 60 | ويظل الدرب موصولاً. | ع24 |

| 85 | الأدب الشعبي حيٌ ؟ | ع40 |
|---|---|---|
| 86 | منهج توثيق المادة الفولكلورية. | ع 7 |
| 87 | القهوة في الثقافة العربية والشعبية. | ع11 |
| 88 | الألعاب الشعبية في مصر والدول العربية. | ع19 |
| 89 | الثقافة الشعبية في مواجهة فوضى الربيع العربى. | ع24 |
| 90 | مصداقية تنمية الحرف التقليدية في العالم العربي. | ع24 |
| 91 | القانون .. دستور الآلات الموسيقية. | ع29 |
| 92 | الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثربولوجي. | ع30 |
| 93 | الوشم : الرمز والمعنى | ع39 |

## الاتجاهات الموضوعية

سنتناول في هذا الجزء تحليل الاتجاهات الموضوعية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من (1-40)، والذى اعتمد الباحث فيه على تكشيف مقالات المجلة للأعداد المذكورة، وتصنيفها وفق التصنيف المتبع في الكشاف التحليلي لأعداد مجلة الثقافة الشعبية ().

يكشف لنا الجدول رقم (12) التوزيع العددي للموضوعات التي تغطيها المقالات حيث نجد أن هناك موضوعات حظيت بتغطية موضوعية كبيرة مثل موضوعات الثقافة الشعبية العامة والتي حظيت بنسبة (23.7 %) من إجمالي الموضوعات تلتها موضوعات الأدب الشعبي بنسبة (22.8 %)، التشكيل الشعبي بنسبة (17.6 %)، وفنون الأداء الشعبي بنسبة (16.0 %)، العادات والتقاليد الشعبية بنسبة (10.8 %)، المعتقدات والمعارف الشعبية بنسبة (8.3 %)، الثقافة المادية بنسبة (0.7 %).

جدول رقم (10)

التوزيع الموضوعى للمواد المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية العدد 1 - 40

| موضوع رئيس | عدد | النسبة المئوية |
|---|---|---|
| الثقافة المادية | 8 | %0.7 |
| المعتقدات والمعارف الشعبية | 90 | %8.3 |
| العادات والتقاليد الشعبية | 117 | %10.8 |
| فنون الأداء الشعبي | 173 | %16.0 |
| التشكيل الشعبي | 190 | %17.6 |
| الأدب الشعبي | 247 | %22.8 |
| الثقافة الشعبية - عام | 256 | %23.7 |
| المجموع | 1081 | %100.0 |

ويكشف لنا الجدول رقم (13) بشكل مفصل المستوى الثاني للتصنيف للتوزيع الموضوعى للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية.

## جدول رقم (13)

التوزيع الموضوعى للموضوعات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية الاعداد من ١–٤٠

| موضوع رئيس | موضوع فرعى | عدد المواد | إجمالى |
|---|---|---|---|
| الثقافة الشعبية – عام | الثقافة الشعبية | 4 | |
| | تعريف الثقافة الشعبية | 4 | |
| | مناهج دراسة الثقافة الشعبية | 42 | |
| | الجمع الميداني | 11 | |
| | توثيق مواد الثقافة الشعبية | 20 | |
| | مشروعات توثيق الثقافة الشعبية | 2 | |
| | مؤسسات الثقافة الشعبية | 18 | |
| | جمعيات الثقافة الشعبية | 2 | |
| | متاحف الفولكلور | 3 | |
| | حماية التراث الشعبي | 4 | |
| | حملة المأثورات الشعبية | 3 | |
| | شخصيات من التراث الشعبي | 6 | |
| | معاجم وموسوعات الثقافة الشعبية | 3 | |
| | بيليوجرافيا الثقافة الشعبية | 1 | |
| | أطالس الثقافة الشعبية | 1 | |
| | دوريات الثقافة الشعبية | 15 | |
| | الفولكلور التطبيقي | 1 | |
| | ورش عمل وندوات الثقافة الشعبية | 3 | |
| | مؤتمرات الثقافة الشعبية | 2 | |
| | الاستلهام من الثقافة الشعبية | 14 | |
| | مهرجانات التراث | 3 | |
| | إشكاليات الثقافة الشعبية | 86 | |
| | أعلام الثقافة الشعبية | 9 | 256 |
| المعتقدات والمعارف الشعبية | المعتقدات والمعارف الشعبية | 2 | |
| | الماء | 3 | |
| | النبات | 9 | |
| | الزمن | 2 | |
| | الحيوانات | 3 | |

| موضوع رئيس | موضوع فرعى | عدد المواد | إجمالى |
|---|---|---|---|
| | الروح | 2 | |
| | الإنسان | 2 | |
| | السحر | 9 | |
| | الرقى من العين | 2 | |
| | البركة | 1 | |
| | الطب الشعبي | 23 | |
| | الأولياء | 24 | |
| | القديسون | 1 | |
| | حضرة الزار | 1 | |
| | الأحلام | 2 | |
| | الاحجار الكريمة | 2 | |
| | الفلاحة | 2 | 90 |
| العادات والتقاليد الشعبية | العادات والتقاليد الشعبية | 3 | |
| | عادات الميلاد | 11 | |
| | عادات الزواج | 32 | |

| موضوع رئيس | موضوع فرعى | عدد المواد | إجمالى |
|---|---|---|---|
| | العادات المتصلة بالموت | 7 | |
| | عادات الطعام | 22 | |
| | الاحتفالات الشعبية | 19 | |
| | الأسواق الشعبية | 5 | |
| | العادات اليومية | 2 | |
| | العلاقات الاجتماعية | 2 | |
| | العلاقات الأسرية | 1 | |
| | الفروسية والصيد | 2 | |
| | المواسم الزراعية | 2 | |
| | القضاء العرفي | 4 | |
| | آداب السلوك | 1 | |
| | آداب المجاملة | 3 | |
| | الضيافة | 1 | 117 |
| الأدب الشعبى | الأدب الشعبي | 2 | |
| | الشعر الشعبي | 55 | |

| موضوع رئيس | موضوع فرعى | عدد المواد | إجمالى |
| --- | --- | --- | --- |
| | الأساطير | 8 | |
| | السير الشعبية | 10 | |
| | الحكايات الشعبية | 58 | |
| | الملاحم | 1 | |
| | التاريخ الشفاهي | 2 | |
| | الأمثال الشعبية | 25 | |
| | الأغاني الشعبية | 68 | |
| | الألغاز الشعبية | 3 | |
| | اللهجات | 4 | |
| | النوادر الشعبية | 2 | |
| | الشفاهية والتدوين | 7 | |
| | الأقوال المأثورة | 2 | 247 |
| فنون الأداء الشعبى | الموسيقى الشعبية | 87 | |
| | الدراما الشعبية | 12 | |
| | الرقص الشعبي | 37 | |
| | الألعاب الشعبية | 37 | 173 |
| التشكيل الشعبى | التشكيل الشعبي | 1 | |
| | الأزياء الشعبية | 45 | |

| موضوع رئيس | موضوع فرعى | عدد المواد | إجمالى |
| --- | --- | --- | --- |
| | أزياء الملوك والأمراء | 3 | |
| | الحلي الشعبي | 31 | |
| | التزين وأدوات ومواد الزينة | 7 | |
| | الحرف الشعبية | 38 | |
| | المهن الشعبية | 13 | |
| | العمارة الشعبية | 32 | |
| | الرسوم الشعبية | 7 | |
| | الوسم | 1 | |
| | الوشم | 7 | |
| | الدمى والعرائس | 1 | |
| | الأقنعة | 1 | |
| | تصفيف الأزهار والورود | 1 | |
| | الخط العربى | 1 | |
| | النحت | 1 | |
| الثقافة المادية | الثقافة المادية | 2 | |
| | الأوانى المنزلية | 1 | |
| | المواقد | 2 | |
| | وسائل النقل والانتقال | 1 | |

| موضوع رئيس | موضوع فرعى | عدد المواد | إجمالى |
|---|---|---|---|
| | النقود والعملات | 2 | 8 |
| | | | 1081 |

## نتائج الدراسة

خلصت الدراسة الى مجموعة من النتائج يمكن عرضها على النحو التالي:

- استحواذ أبواب الأدب الشعبي، عادات وتقاليد، وموسيقى وأداء حركي، وثقافة مادية على نسبة (71 %) من المقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية.
- استحوذ باب الأدب الشعبي على نشر أكبر عدد من المقالات التي تنشر في العدد الواحد، فقد تراوحت المقالات المنشورة بين (2-7) مقالات باستثناء العدد الرابع الذي نشر به مادة واحدة، ويليه باب عادات وتقاليد وباب ثقافة مادية بعدد يتراوح بين (1-4) مقالات في العدد الواحد لكلٍ منهما.
- ساهم عدد ثلاثة من المؤلفين بعدد (60) مقال تمثل نسبة (13 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة، وهم على عبد الله خليفة (31)، هيئة التحرير (20)، ومحمد نجيب النويرى (9). يليهم عدد (21) مؤلف شارك كلٍ منهم بعدد (4-8) مقالات بإجمالي عدد (121) مقال بنسبة (19.4 %) من إجمالي عدد المقالات. أي أن عدد (24) مؤلف يمثلون نسبة (7.3 %) من إجمالي عدد المؤلفين ساهموا بعدد (173) مقال / ترجمة / تأليف مشترك تمثل نسبة (32.5 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40).
- بلغ عدد كتاب باب الأدب الشعبي (119) مؤلفا يمثلون نسبة (28 %) من إجمالي عدد المؤلفين، تلاه عدد كتاب باب عادات وتقاليد بنسبة (21 %) ثم، باب ثقافة مادية بنسبة (14.5 %).
- يعد التأليف الفردي السمة الغالبة في اتجاهات نشر الإنتاج العلمي للمؤلفين بمجلة الثقافة الشعبية، فقد بلغ عدد المقالات ذات التأليف المشترك (7) مقالات تمثل نسبة (1.12 %) من إجمالي عدد المقالات، أي أن التأليف الفردي يمثل نسبة (98 %) من الإنتاج الفكري المنشور بالمجلة.
- يشير التوزيع الجغرافي للإنتاجية العلمية للمؤلفين الى أن المؤلفين من البحرين شاركوا بعدد (128) مقالا بنسبة (23 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة، يليها المؤلفون من مصر الذين شاركوا بعدد (87) مقالا بنسبة (15.4 %)، ثم تونس بعدد (84) مقالا بنسبة (15 %)، ثم المغرب بعدد (76) مقالا بنسبة (13.5 %).
- يشير التوزيع الجغرافي للتغطية الموضوعية للمقالات الى صدارة الموضوعات التي تعالج الثقافة الشعبية في الوطن العربي، يليها على التوالي الموضوعات التي تعالج الثقافة الشعبية البحرينية، ثم المغرب، تونس، ثم مصر.
- تشير الاتجاهات الموضوعية للمقالات المنشورة بالمجلة، إلى صدارة الموضوعات التي تعالج موضوعات الثقافة الشعبية بوجه عام يليها على التوالي موضوعات الأدب الشعبي، ثم التشكيل الشعبي، ثم فنون الأداء، ثم العادات والتقاليد، ثم المعتقدات الشعبية.


- المراجع

- أحمد فاروق. الكشاف التحليلي المرجع السابق.
- انظر: أحمد فاروق. الكشاف التحليلي لمجلة الثقافة الشعبية للسنوات العشر الأولى الاعداد 1 - 40 .- ط1. - المنامة: الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، يناير 2018.
- أحمد فاروق. الكشاف التحليلي المرجع السابق.

أ.عبدالقادر حميدة - الجزائر

# التمثلات الاجتماعية للمجذوب في المجتمع المحلي

## فضاء بمدينة الجلفة «أنموذجا»



يقـول الباحث المغـربي عبدالغني منديب: «من بـين الأوهام التي تعمل السوسـيولوجيا كعلـم اجتماعـي على تدميرها هي شـفافية الواقـع»[1]، مـن هذا المنطلـق بدت لنـا صعوبة موضوع كهـذا، ذلك أن المهمـة الأساسـية للباحـث هنا، هـي محاولـة فهم هـذا الواقع غير الشـفاف، الـذي يقدم لـك وقائعـا وأحداثـا ورمـوزا وحكايات على الباحـث قراءتها قـراءة صحيحة، وفق مناهـج ملائمة وبأدوات مناسـبة، مـن هنا تبدأ الحيرة في الإعـلان عن نفسـها، وخاصة أنه عليـه أن يعيد بنـاء الواقـع الماثـل أمامه وتركيبـه . وقد بـدا لنا في محاولة اقترابنا من الفهم أن لا نتسـاءل السـؤال الذي قد يتبادر لأي دارس للوهلـة الأولى وهو: ما هي التمثـلات الاجتماعية للمجذوب في المجتمع المحلي؟ وهو تسـاؤل منطقي ومشـروع، لكننـا رأينا أنه قد يقودنا إلى وصف سـطحي وسـاذج، لأننا سننشـغل بتتبع مختلف

التمثلات وعدها دون فهمها فهما عميقا، وبالتالي فإننا اهتدينا إلى أنه لو قلبنا الطرح على رأسه وعكسنا السؤال سيكون ذلك أجدى، وقد بدا لنا أيضا أن التقنية المناسبة لهذا الفهم هي الملاحظة بالمشاركة، ومنه فإننا سنتساءل عن الآليات التي أوجدت هذه التمثلات، والتي تعمل على استمرارها، فيكون التساؤل الرئيسي كالتالي:

- ما هي الآليات التي أنتجت وتعيد إنتاج مختلف التمثلات الإجتماعية للمجذوب الشيخ النعاس في فضائه المتواجد في مدينة الجلفة؟

ويتفرع عن هذا السؤال سؤالان:

- ما هي الآليات التي أنتجت وتعيد إنتاج المكانة المركزية للمجذوب الشيخ النعاس في المجتمع ا لمحلي ؟
- ما هي الآليات التي تعمل على استمرار التمثلات الاجتماعية في فضاء الشيخ النعاس في المجتمع المحلي؟

## مشكاة المفاهيم:

ثمة افتراضات بديهية تؤكد وجود هذه الآليات التي أنتجت وما تزال تعيد إنتاج المكانة المركزية للمجذوب الشيخ النعاس في مدينة الجلفة، وتكون أكثر وضوحا في فضائه، ولذا فإننا من أجل الإجابة على هذه التساؤلات، وجب علينا تحديد المفاهيم الرئيسية في هذا المقال وهي:

المجذوب، المقدس والتقديس، السلطة، المكانة الإجتماعية، المجتمع المحلي، المريد، الطقس.

### اولاً: المجذوب:

يعد هذا المفهوم من أكثر المفاهيم العصية على التحديد في الدراسات السوسيولوجية اليوم، فإذا كان الجنون حالة مرضية، فإنه في الوعي الجمعي المحلي يضفي قداسة على المصاب به، وقد حاول التصوف الإسلامي احتواءه تحت مسمى الجنون الصوفي la folie mystique، ولم يفوت إدموند دوتي هو الآخر فرصة الحديث عن هذا النوع من الجنون مشيرا إلى كون «العصابيين يعتبرون من جهة أخرى أولياء صالحين أكثر منهم مصابين بمس من الجنون. والحق أن التمييز بين الحالين أمر بالغ الدقة والصعوبة»[2]، إن الصعوبة التي يتحدث عنها دوتي تمكنا من تجاوزها حينما حاولنا تقديم مفهوم قريب من المجذوب، مفهوم يغرف من واقع المجذوب لا مما تحكيه عنه الكتب، إن القداسة التي حظي بها هذا الجنون الصوفي هي التي بوأته مكانة مركزية، جعلته يمارس سلطات رمزية مختلفة في المجتمع المحلي، بما هي هيمنة وتصرف في حياة الزوار.

ولم يكن المجذوب ليحظى بتلك المكانة لولا وجود «المستثمرين لهذا الجنون»، وهم النواة القيادية في هذا الفضاء، هذه النواة التي يعتبر وجودها شرطا أساسيا في تكوين ما أسماه دارندورف بـ«جماعات المصلحة» والتي قال فيها: «لكي تتولد جماعة معينة عن شبه جماعة، من الضروري أن يقوم بعض الأفراد بمهمة التنظيم، وأن ينجزوها عمليا على أحسن وجه، وأن يلعبوا دورا قياديا. إن وجود مؤسسين ومنظمين وزعماء يعد أساسا قبليا تقنيا لخلق جماعة مصلحة. إن المنظمين هم إحدى الخمائر، وليسوا نقطة البداية أو سبب التنظيم. بدونهم يكون التنظيم مستحيلا»[3].

وحتى لا يتوهم القارئ لبحثنا أننا ربطنا مفهوم المجذوب في علاقته بالآخر فقط، وقد سميناه هنا «فضاء» فإننا ندقق القول فنقول: نعني ب المجذوب ذلك الشخص غريب الأطوار، الذي يرتدي لباسا رثا، باليا، متسخا، يتحدث بكلام غير مفهوم في الغالب، تظنه مجنونا عند أول وهلة، لأن غرابة أطواره ومظهره توحي بذلك، لكنه لا يؤذي الآخرين مثل المجنون، ولا يعتدي عليهم، بل يحظى بمعاملة خاصة، تضفي على حضوره وعلى كلامه وتصرفاته قداسة وسلطة، إنه في الغالب يحتفظ بلباس واحد طوال شهور السنة وفصولها، لا فرق في مظهره بين الصيف والشتاء، وهو على أنواع، فهناك الماكث في مكان واحد لا يغادره أبدا، وهناك المتجول الذي لا يتوقف في مكان، وهناك الذي يقيم تارة في مكان ثم يغيره، يعني يجمع بين النوعين،

المقيم والمتجول، وهذا الشخص يسميه الصوفية المجذوب أو المراد أو المأخوذ، وعند العامة الدرويش أو الزهدي. والمحدد الرئيسي في الفرق بين المجذوب والمجنون هو الأذى، فالمجذوب لا يؤذي الآخرين باستعمال العنف، والآخرون لا يخافونه بل يحترمونه ويستأنسون بمجالسته، ولعل ما ذهبت إليه غيتة الخياط من تحديد تعريف المجذوب في المظهر الخارجي وحده دون تصرفاته ليس كافيا، فهو عنصر لا ينزع اللبس بينه وبين المجنون.

وقد استخدمنا كلمة مجذوب للاستعاضة بها عن تسميات أخرى أهمها «الولي» و«الزاهد» أو «الزهدي» وعادة ما ينادى هنا بـ«الشيخ» بالنسبة للجميع، وبـ«أبي» أيضا بالنسبة للبعض، وهو عموما من عرف عنه صلاح ما، بربطه بخوارق أو أحداث حصلت معه، ومن بين أهم المجاذيب الذين تتمثلهم الذاكرة الشعبية في كل حين، سيدنا الخضر عليه السلام، الذي له مكانة خاصة، وتأتي حكايته مع سيدنا موسى المروية في القرآن الكريم ﴿سورة الكهف الآيات من 64 إلى 82﴾ لتعزيز تلك الصورة، وتربط الثقافة الدينية المحلية بين الخضر عليه السلام والمجاذيب الموجودين في المنطقة بعلاقة أبوة روحية، فهم يرون أن هؤلاء المجاذيب وأهمهم على الإطلاق الشيخ النعاس أبناء الخضر عليه السلام..

ولكي يتضح المفهوم علينا الانتباه لمحددين أساسين: أحدهما خارجي وهو المظهر اللباس وثانيهما خارجي أيضا لكنه يتحدث باسم الداخلي وهو التصرفات، فالمظهر الخارجي يشترك فيه المجذوب مع المجنون، أما التصرفات فهي التي تشكل عنصر الفرق بينهما.

### ثانياً: المقدس والتقديس: محددات المفهوم:

التقديس هو إضفاء هالة من التبجيل المبالغ فيه، والاحترام الزائد عن حده، لشيء أو شخص أو حيوان أو مكان أو زمان، ويكون هذا الفعل مسيّجا بشبكة من المحرمات، فالمقدس بهذا الشكل يتعارض مع المدنس، ويتجاوز في معناه وتمثلاته المحرم، حيث يقترب معناه من المحظور الأرضي، ليأخذ سمة المرغوب السماوي، وذلك لأن تبعات انتهاك المحرم في تصور وواقع الإنسان المؤمن قد تكون أخف من تبعات انتهاك المقدس، التي يصعب جبرها خلافا للمحرم.

إنه الاعتقاد في وجود قوى سحرية تنفع وتضر، وبإمكانها إضفاء البركة على الأمكنة والأزمنة والأشخاص، إنه انتقال في الرؤية لمحل المقدس، من العادي إلى ما فوق العادي، ومحل المقدس هو مقره، وكل شيء صالح لأن يكون محلا للمقدس.

إن إضفاء هذه القوى الخارقة على محل ما (مكان، زمان، شخص، حيوان..) يجعلنا ننظر إليه نظرة مختلفة، ونتمثله بطريقة مغايرة للعادي، ونحيطه بمحظورات وربما بطقوس أيضا..

فالمقدس إذن لا يكتمل إلا بوجود ثنائية متلازمة وهي:

- الاعتقاد في وجود القوى الخارقة ← محدد نظري
- شبكة المحرمات ← محدد عملي

لقد بدا واضحا جليا، ظهور محدد (المحرم)، الذي يأخذ شكله النهائي على حسب كل مجتمع، وكل دين، وكل ثقافة، وهو المحدد العملي لتصور نظري عن قدسية شيء ما، أو شخص ما، أو مكان ما، ولقد درج الفهم للمقدس على اعتباره مرادفا للمحرم أو التابو[4]، غير أن التمثل للمقدس في واقع الإنسان المتدين يتجاوز المحرم، فالمقدس أعم وأوسع.

### ثالثاً: السلطة:

الشيء الذي جعل من السلطة مفهوما عصيا على الضبط الاصطلاحي هو تخفيها، فهي خفية وتوجد في كل مكان، لكنه يمكن الحديث عنها من خلال رصدنا لمختلف تجلياتها، فهي تتجلى داخل المجتمع على شكل قوة، وهذه القوة بدورها قد تكون ظاهرة ومادية في حالة التعرض مثلا لأذى جسماني من طرف سلطة ما لم ننصع لها، وقد تكون خفية كانصياع المؤمنين بقانون ما لهذا القانون، فالسلطة إذن تمارس عملها بآليات مختلفة مثل العرف أو القانون أو القوة المادية، لكنها تتجلى في أشكال مختلفة تجعلنا نتحدث عن سلطة اجتماعية وسلطة دينية وسلطة كاريزمية، وسلطة سياسية وأخرى اقتصادية.

وما يهمنا في السلطة هنا هو تجليها في فضاء المجذوب، كسلطة دينية تحوي في هذا التجلي المحلي السلطتين الرمزية والكاريزمية في آن واحد، كما أنه وأثناء مسار أجرأة هذا المفهوم لا يمكننا إغفال المدلول اللغوي، الذي من شأنه أن يعزز هذا المسار نحو فهم أعمق، فالسلطة في اللغة تنحو من فعل تسلط على الشيء أي احتواه وأحكم القبضة عليه، والسلطة هي القوة المحكمة والمؤطرة بشكل يصعب الإفلات منها، ومن هنا يتجلى تعريفنا السلطة في هذا الفضاء بما «هي قدرة شخص معين على فرض أنماط سلوكية على شخص آخر»[5]، حيث أن السلطة هنا تتجلى كسلطة رمزية بما هي سلطة كاريزمية، وكسلطة كاريزمية بما هي رمزية ومادية في آن واحد.

وربما كانت سلطة فرد أو مؤسسة، تشكل توظيفا ما للمقدس في سياقه الدنيوي، ويعتبر هذا أهم تشكل يظهر به المقدس، حيث تتداخل الحدود بين (المقدس والسلطة) ويصبحان عملة واحدة ذات وجهين، هذا التماهي قد يجعل من السلطة مقدسا، ومن المقدس سلطة، يستخدمان التابو ذاته، والمعنى ذاته للمحرم «تبدو السلطة كالمقدس عصية، خارجية، تتخذ من الشخص مقراً مؤقتاً لها. إنها تُنال بالتنصيب والتنشئة والتكريس، وتُفقد بالخلع وانعدام الأهلية أو الفساد والظلم كما تحظى بدعم كامل من المجتمع الذي يشكل المؤتمن عليه الرابط بين جميع أعضائه»[6].

وبما أننا سنعتمد المقاربة البورديوية في التحليل، فإننا سنشير إلى مفهوم (السلطة الرمزية)، وفق تصوره، الذي حتما سيتقاطع أثناء ذلك مع السلطة الكاريزمية كما تصورها ماكس فيبر بما هي نوع من السلطة يستمد شرعيته من إيمان الآخرين بالقدرات الخارقة لشخص ما.

## رابعاً: المكانة والمكانة الاجتماعية:

نعني بالمكانة ذلك الوضع الذي يشغله الفرد في ضوء توزيع الحقوق والالتزامات والسلطة. بما هي توقعات متبادلة للسلوك بين الذين يشغلون الأوضاع المختلفة في بناء ما أو نسق اجتماعي، وهي تعبر عن وضع معين فيه، وعموما فإن المكانة هي الوضع الذي يشغله الفرد أو مجموعة أفراد داخل الجماعة التي ينتمي إليها حيث تحدده سلسلة من العوامل كالعمر، والجنس، والمهنة، والدخل، الخ، وهذه العوامل تعد مؤثرات على مكانة الفرد داخل الجماعة التي ينتمي إليها وداخل المجتمع ككل. ويمكننا أن نميز بين المكانة المكتسبة من خلال جهود الفرد واستخدام القدرات الخاصة، والمعرفة، والمهارة، والمكانة الموروثة التي تأتي بطريقة تلقائية، كأن يصل الفرد إلى سن معينة مثلا

أما بالنسبة إلى المكانة الاجتماعية، فيتفق المفكرون على أنها: «الوضع الذي يشغله الفرد داخل تنظيم معين»[7] أي أن المكانة الاجتماعية هي المرتبة التي يحتلها الفرد طبقا لمواصفات تؤهله لذلك، كما تمثل مجمل تفاعل التقديرات التي يحظى بها الفرد من طرف جماعته المنتمي إليها، «ولكل مكانة إجتماعية معايير بما يتوقع من شاغل هذه المكانة»[8].

لكن كل هذا الكلام عن المكانة ما هو إلا محدد خارجي وعام لها، حيث إننا سنتحدث في دراستنا عن المكانة المركزية التي هي التقاء وجمع لوجهين هما (القداسة والسلطة) أو ما نحب تسميته بالهيمنة والخضوع، وهنا يجدر بنا أن نلاحظ أن ماكس فيبر في حديثه عن (الشامان) اعتبر أنه يكتسب مكانته الاجتماعية من قدرته على الإتيان بأفعال لا يستطيعها غيره، وهذه القدرة التي تساوي المكانة هي التي اقتضت تقديس الشامان والطاعة له، وهنا تبرز بوضوح ثنائية التقديس والسلطة التي بنينا عليها المكانة.. لقد دار فيبر حول الفكرة لكنه لم يفصلها التفصيل الواضح. ومن هنا يمكننا القول إن تعريفنا الإجرائي للمكانة المركزية هو الذي يتركز على بعدين أساسيين هما:

من جهة السلطة التي يمارسها المجذوب على المريدين والزوار لكي يعزز مكانته المركزية في مجتمعه المحلي، ومن جهة ثانية القداسة التي يحظى بها داخل هذا المجتمع، والتي تساهم في تعزيز مكانته.

فتتحدد المكانة إجرائيا، بتحقق هذين البعدين الأساسيين، فإذا توفرا صارت المكانة مركزية، وإذا لم يتوفرا انتفت المكانة المركزية وصارت هامشية.



مقام سيدي عبد الرحمن النعاس

## خامساً: المجتمع المحلي:

تركز أغلب تعريفات المجتمع المحلي على الموقع الجغرافي الواحد، لمجموعة من الأفراد والجماعات، الذين تربط بينهم علاقات اجتماعية وثقافية ودينية، وهي تعريفات لا تفي بالغرض، ذلك أن الانتماء لفضاء ما، تتعدد جوانبه، وتتداخل، وتحديده يتطلب تدقيقا أكثر ومعالجة أوضح، حيث أن الموقع الجغرافي الواحد، إن المجتمع المحلي الذي نعنيه هنا هو مجتمع مدينة الجلفة، المتردد على فضاء المجذوب الشيخ عبد الرحمن النعاس بن ابراهيم، وهو مجتمع يتميز بكونه متعدد يضم جميع الشرائح الإجتماعية، ويشمل كل الفئات، وبالتالي فهو مجتمع ديناميكي يحوي جميع العناصر الأساسية التي يمكن أن يحويها المجتمع المحلي، وهي: الجماعة، التفاعل، الروابط الزمانية والمكانية:

فالجماعة: هم المريدون القدامى، الدائمون، والزوار المؤقتون، وأقارب الشيخ القاطنين في محيط فضائه.

والروابط الزمانية التي تعنينا هنا، هي الأفراد الذين تواجدوا في المكان أثناء حياة الشيخ، وما يزالوا أوفياء للمكان بعد رحيل الشيخ، يحرسون الفضاء ويرعونه، ويشرفون على الهبات والزيارات ومختلف الطقوس.

والروابط المكانية التي تؤطر مجتمعنا المحلي، هي المنازل التي تكون الفضاء، والتي هي عبارة عن تجمع سكاني يحوي حوالي 07 عائلات، ومنزل الشيخ، وخاصة غرفته والساحة التي أمامها، بما هي فضاء لمختلف طقوس الزيارة والهبات، وأيضا ضريحه المتواجد داخل قبته على بعد حوالي كلم شمال المكان الأول.. أما التفاعل فهو مختلف العلاقات المتبادلة داخل فضاء الشيخ.

وتحديدنا لمفهوم المجتمع المحلي، يتطلب منا حتما توضيح وأجرأة مفهومنا للمريد، فمن هم المريدون، وماذا نعني بالمريد؟

## سادساً: المريد:

يختلف مفهوم المريد في فضاء المجذوب، عنه في حقل التصوف عموما، فليس هو «الذي تعلقت إرادته بمعرفة الحق، ودخل تحت تربية المشايخ»[9]، بل يأخذ مفهوما أعم لدخول متغير قصدي مباشر يفسره دافعه الذي جعله يداوم على زيارة الشيخ، فمريد الشيخ المتصوف قد يسلك هذا الطريق مريدا وجه الله، وطمعا في مكانة تدنو من مكانة شيخه، ويكون المقصد المادي غير ظاهر لكن هذا المتغير المادي هو الذي يقف وراء تصرفات مريدي المجذوب غالبا، ومنه

فـإن المريد هنا هـو كل مـن داوم على التردد على الشـيخ حـال حياتـه، ويخرج بهـذا من دائـرة المريديـن المترددين على ضريـح الشـيخ أو فضائه بعـد رحيله،

إن اعتراف المريد بسـلطة الشـيخ عليه، يجعله يطلب منـه تدخلـه في كل شـؤون حياتـه الخاصـة، ويعتبر هذا التدخـل مصدر فـرح، ودليل رضـا وقبول، ومـورد بركة، ومنه يصبـح الشـيخ عارفا تجب طاعتـه في كل الأمور، وقائـدا، ومعلمـا، ومصلحـا، ومرشـدا، يجـب الامتثال لأوامره، والرضـوخ له. وهو ما يلغي ذواتهـم الفاعلة، لأن هناك دائمـا من يحدد لهـم الخطاب والمسـار..

إن هـؤلاء المريديـن وتحـت وطـأة الضربـات المتتالية لإخفاقاتهـم وجـدوا أنفسـهم يصنعـون عالمـا موازيا، داخل (آسـرة) جديـدة، وفضـاء جديدا، إنـه يضمن لهم إحساسـهم بوجودهم، الذي حرموا منـه في العالم الأول..

القـرب من هـؤلاء المجاذيب صعـب. والدليل ما حل بالبعـض منهم، فمنهـم من محا نفسـه بيـده. وهناك مـن بقي مسـلوبا لا يدري شـيئا. وصحبتهـم صعبة لأن هنـاك خيطا رفيقـا، دقيقا بـين الربح معهم والخسـران.

والمريـدون هم أبناء الشـيخ الروحيـون الذين تعارف النـاس علـى مناداتهـم بذلـك، وهـم اليـوم في فضـاء المجـذوب النعاس، ما يقارب 60 السـتين مـا بين رجال ونسـاء، وقد شـكلوا في دراسـتنا هذه عينتنا التي حددت معالم مجتمـع البحث.

وإذا كان المجتمـع المحلـي يرعـى طقوسـا في فضـاء المجـذوب، فمـاذا نقصـد بالطقـس؟

### سابعاً: الطقس: في بناء مفهوم إجرائي:

ذات يـوم اختلف طلبة من علـم الاجتماع حول المعنى الدقيق لكلمـة «طقس»، وكل منهم راح يسـرد تعاريف يحفظها عـن ظهر قلب، معتقـدا أنه على صـواب، وبعد جلبة واختلاف شـديد، حسم أسـتاذهم الراحل الدكتور محمـد بـن علـي -رحمـه الله- المسـألة قائـلا بحـدة: الطقس هـو كل ما تجـاوز الكلام..

مـن هـذه الحادثـة التي كنـت احد أطرافهـا، سـأبدأ بنائي لمفهـومي الإجرائي لـ«الطقـس»، مع الوفـاء لمعنى أسـتاذي، لأن تعريفـه كان حاسـما، لكـن ذلـك لا يمنـع مـن محاولـة المناقشـة والتجاوز، لأن ذلـك حتما يفرح الأسـتاذ الحقيقي.

أولا سيسـاهم المدلـول اللغـوي للكلمـة في تقريـب معناهـا، بمـا هو مدلـول يختزن كل الأبعاد السوسـيو- لغويـة، ولن نغـوص في المعاجم، بـل يكفينا هنـا الإتيان بمدلـول الكلمـة كمـا وردت عند البسـتاني في قاموسـه «محيـط المحيـط»، أن الطقـس عنـد النصـارى يطلق علـى شـعائر الديانـة واحتفالاتهـا، وهو معـرب لكلمة «تكسـيس» باليونانية، ومعناها نظام وترتيب، والجمع طقوس، والطقيسـاء، والطقيسـة مكان صغير خارج دار الحريم، يُسـتقبل فيـه الأضياف[10].

سـآخذ كلمتـين مـن تعريـف البسـتاني (النظـام والترتيـب) و(يسـتقبل فيـه الأضيـاف).. النظام يعني طريقة ومسـار واحـد، والترتيب يعـني التتابـع الذي لا يتغير، بمعـنى حركات وأفعال ظاهرة للعيان، و(يسـتقبل فيه الأضياف) يعني مـكان للزوار يقومـون فيه بعمل ما، وعـادة ما يكـون هذا المـكان ذا قداسـة مـا، او على صلة بالعوالم المقدسـة، وهنـا يمكن اسـتدعاء المعنى اللاتيني لكلمة (طقـس) وهـو «Rite» مشـتقة مـن الكلمة اللاتينيـة «Ritus» وهـي عبارة تعني عـادات وتقاليد مجتمع معين كمـا تعني أنواع الاحتفالات التي تسـتدعي معتقـدات تكون خارج الإطـار التجريـبي[11]، وبجمع كل ما ذكرنـاه يمكننـا أن نصـل إلى مفهومنا الذي أردنـاه لكلمة (طقـس) وهو: هـو مجموعة الحـركات والأفعـال التي تتجـاوز الـكلام والتي تتميزبتكرارهـا على نظـام واحد، ويقوم بها شـخص مـا اسـتجابة لتجربة دينيـة داخلية وتعاليـم خارجية لهـا صلة بالعوالم المقدسـة.

## الشيخ المجذوب عبدالرحمن النعاس وفضاؤه:

### اولاً: ترميم أطراف سيرة ممكنة:

شـخصية تكاد تكون أسطورية، شـديدة الحضور في أذهان وتمثـلات المجتمـع المحلي في منطقـة الجلفة وما حولها، أشـعار شـعبية تمتـدح خصالها النـادرة، وأغان تتغنى بكراماتها، أهازيج تمـلأ الملاعب الرياضية المحلية، والأفـراح العائلية، إنها شـخصية الشـيخ النعاس، فمن هو هذا الشـيخ المجذوب؟ ومـا قصته؟

إن الإجابة على هذين السؤالين بقدر ما تبدو سهلة للوهلة الأولى فهي صعبة جدا، لأن الباحث سيرتاد منطقة بكرا، ففخ الحكايات الشفوية التي يحمل كل أنواع النقائض، وتدوين الحكاية كما يرويها المريدون مهمة مستحيلة لأنها متناثرة، ومتناقضة، ويختلط فيها المخطئ والمصيب، ويتداخل فيها ذلك الذي يروي حكاية حقيقية والذي يحكي حكاية متخيلة، ولذا كان الحذر سلاحنا الأول لمواجهة هذه الصعوبة، فبدءا من تاريخ ميلاد الشيخ المختلف فيه، الذي يحصره البعض بين عامي 1904م و1907م، والذي اعتمدنا فيه على اللوح الموضوع في مدخل الضريح 1905م كونه التاريخ الوسط بين مختلف الأرقام، إلى السيرة المتضاربة التي تتناقلها الروايات المختلفة للمرحلة الأولى من حياته، أي قبل أن يستقر به المقام نهائيا في مكانه الذي لازمه مدة طويلة من الزمن..

ورغبة منا في لملمة أطراف هذه السيرة المتفرقة هنا وهناك، كان علينا الاتصال بالمريدين المعروفين، الذين تفرقوا هم أيضا هنا وهناك، ولم يكن الأمر يسيرا أمام تمنع البعض عن الإدلاء بأي كلمة تخص سيرة شيخهم، وأمام إصرار البعض على التحدث من وحي ذاكرتهم، رغم أن فيهم من كتب نتفا عنه في كراسات ودفاتر قديمة*، المهم أننا حرصنا على طرق باب كل واحد منهم، حتى لا تفوتنا كلمة أو حكاية، قد تخدمنا في مهمتنا هذه، ولعل ما قابلنا من صعوبات زادنا إصرارا على ضرورة إنجاز هذه المهمة، التي ليست سوى صفحة من صفحات تاريخ شفوي، نمعن في دفنه، كأننا نريد التخلص من هويتنا.

الشيخ عبدالرحمن النعاس بن إبراهيم بورقبة، ولد عام 1905م، وتوفي يوم الأربعاء 07 أفريل 1993م، ويقال أن الشيخ النعاس هو وارث الشيخ الشلالي، نسجت حوله حكايات أسطورية، هو البركة وفيه البركة، والبركة بيديه، يمنحها لمن يشاء من مريديه أو زواره، ويضفيها على الأشياء حوله كما يشاء، قد يخلعها على مكانه، أو غرفته، أو لباسه الذي يغيره على فترات متباعدة جدا ويعتبر يوم تغييره لثيابه يوم عيد، حيث يقول مريدوه أن «الشيخ اليوم عيّد»، أي هو يوم عيده، ومنه فهو يوم عيدهم، حيث يتقاطرون على تلك الثياب القديمة المملوءة في نظرهم بركة وقدسية والتي تحمل كل معاني الخير وتجلبها، وبإمكانها دفع كل شر، فيقطعونها إلى قطع صغيرة يتقاسمونها فيما بينهم، ويمنحون بعض القطع لبعض الزوار ذوي الحاجة الملحة.

هو الغوث الذي كاد أن يتجاوز درجات الغوثية، وهو قطب الزمان، وهو الشيخ الذي لم ير مثله في المشرق ولا في المغرب ، وهو الجنرال، وهو طرطاق الجعب

**سبب التسمية بـ« عبدالرحمن النعاس »:**

تسمية عبدالرحمن النعاس انتشرت في الجلفة وضواحيها في بدايات القرن الماضي، وكان ذلك لما ذاع صيت الشيخ عبدالرحمن النعاس بن سليمان العقوني، أحد الشيوخ المتصوفة المشهورين الذين تتلمذوا على يد الشيخ المختار بن عبدالرحمن الجلالي (نسبة إلى أولاد جلال)، وهو الذي أطلق عليه تسمية النعاس لأنه كان حين يحضره (حاله) الصوفي فإنه ينعس، وتأتيه سنة من نوم، وكانت لهذا الشيخ منزلة رفيعة في قلوب الناس لما حباه الله به من خصال وكرامات يحكيها القاصي والداني، بل وما تزال تتردد إلى اليوم، وهكذا لم تشذ السيدة (النخلة) والدة شيخنا عبدالرحمن النعاس بن إبراهيم عن هذه القاعدة، في تسمية ابنها الثاني باسم أحد الصالحين، بعد أن سمت الأول (محمدا).. لكن لهذه التسمية حكاية، يرويها الأخ الأكبر للشيخ وهو (محمد) لمحدثنا وهي كالتالي:

يقول محمد: كان الشيخ عبدالرحمن النعاس بن سليمان–رحمه الله– يأتينا نحن عائلة بورقبة المعروفين بـ(الشنايين)، من عرش أولاد الغويني من قبيلة أولاد نائل الذائعة الصيت، وكانت أمي النخلة، قد ولدتني وبقيت سنينا عديدة بدون إنجاب، إلى أن جاءنا الشيخ النعاس في العام الذي توفي فيه (أي سنة 1905م)، وأثناء تلك الزيارة خاطب الشيخ أمي وأبي قائلا:

«جاءنا طفل اسمه النعاس، واللي يحضر لويته للى فيه».

وهكذا ولدت النخلة الشيخ، وسمته على الرجل الصالح، حامل البشارة لها بالمولود الجديد: عبدالرحمن النعاس بن إبراهيم.

وقـد ولـدت بعـده عـدة أولاد هـم: احمـد، عثمان، عطية، عبدالغـني، وكان له أيضا أخوان مـن أبيه إبراهيم هما: علـي وعمر.

**سبب جذبته:**

طبعـا تتعـدد روايـات سـبب جذبـة الشـيخ، لكن الروايـة الأكـثر تـداولا، أي المسـتفيضة هـي تلـك الـتي سـمعناها من أكثر من واحد، لكننا أحببنـا أن نقيدها هنا على لسـان المرحـوم محمـد (الأخ الأكبر للشـيخ) والـتي رواهـا مشـافهة لمحدثنا:

بعـد وفاة والـدي إبراهيم، قسـمنا الأرض، وقسـمنا المنـازل، أي البيوت المتواجدة على تلـك الأرض، والتي بها بيت الشيخ اليوم، في الجهة الشـرقية من مدينة الجلفة بجانـب الطريق المؤدي إلى مدينة بوسـعادة، وكانت قديما خـارج المدينة، لكـن بنايـات المدينة الآن وصلـت إليها، فهـي الآن بجانب الجامعـة وبجانب محطـة النقل البري، وهنـا نتوقـف لنحكـي ما قيـل للشـيخ ذات يـوم حيث اشـتكى لـه زائروه من بعـد بيته عـن المدينـة فقالوا له: يا شـيخ لو تجيئنـا إلى الجلفة (وسـط المدينة) أحسـن، فابتسـم الشـيخ وقـال: الجلفـة هـي التي سـتجيئني. وهكذا حـدث بالفعل.

قال محمـد: وكان الشـيخ يرحل معنـا، ويقيم معنا، يمشي بيننـا، يرعى الغنـم، ويصطـاد أيضا معنا.

لكـن الذي حدث بعد ذلـك هو أنه تـزوج امرأة جميلة مـن (النـواورة)، ويبدو أنه أحبهـا، لكن المرأة لم تمكث عنـده طويـلا، بـل هربت عليـه، وتركـت له ابنـة بهية الطلعـة اسـمها (عائشـة) هي الـتي عند يحيى بلخيري اليوم، وعلى إثر هـذا الحادث، قبضتـه الجذبة، ودخل في حال آخر.

في البدايـة كان يمـشي في أحيـاء الجلفـة، ووراءه كلاب تتبعـه، وكان ينـام عنـد الشيخ (الـرب) في دشـرة (بـن تيبـة)، وكان الجميـع يعرفـه في وسـط المدينـة كان أيضـا يمكـث أحيانـا عنـد (السـعدية المايديـة) أو عنـد (أم هـاني) زوجـة الشـيخ عبدالرحمـن بـن الطاهر - رحمـه الله -، وفي سـنة 1979م، اسـتقر بـه المقام في بيته خارج المدينة.



محمد بن النعاس

وكان خـلال تلـك السـنوات أي منذ سـنة 1979 إلى غايـة 1982، يخـرج مـن غرفتـه، ويتجول حـول البيت وفي محيطـه ولا يبتعد كثـيرا، لكنه منذ سـنة 1982 وإلى غايـة يوم وفاتـه في 07 أفريـل 1993م لم يغـادر غرفته قـط. والعجيب أن ثيابه كانت تبلـى، والأعجب أن حذاءه من نوع صـوفي (بالطوفـة) كان يبلى على الرغـم أنه كان لا يمـشي بـه إطلاقا (ثـم يسـتدرك قائـلا: في الظاهر لا يمـشي، لكـن في الباطن كان يمـشي كثـيرا)، وكان لا يغير ثيابه إلا في يـوم عيده.

وقـد كان أخـوه الـذي يصغـره أحمـد - رحمـه الله - من أحـب إخوتـه إليـه وأعزهم، وقـد حكا لمحدثنـا هذه الحكاية، الـتي تتحدث عن حال الشـيخ في بدايات جذبته قال: غـاب عنا الشـيخ مـدة وأصبحنـا لا نـراه، فقلقت عليه واشـتقت إليه، وذات يوم بلغ قلقـي أقصاه، فركبت بغلـتي، وذهبت أبحث عنـه، فوجدته في نـواحي (الزريقة) جالسـا تحت قنطرة صغيرة وتحيط به الحيـات والثعابين، الثعبـان الواحـد كان يقوم واقفـا مثل رجل.

عتبة باب داره، فتحل محل الرغبات الدنيوية الفانية، رغبات أسمى وأبقى، وهكذا تصير زيارة الشيخ عادة يومية، وطقسا مستمرا، يغذيه الشوق لرؤية وجه الشيخ، والمكوث عنده أطول وقت ممكن..

## ثانياً: محددات فضاء المجذوب الشيخ النعاس:

حالة الأمكنة:

### دار الشيخ النعاس

: دار الشيخ النعاس لم تزل على حالها، لم يتغير فيها شيء، سواء داخلها أو خارجها، وسواء في شكلها التقليدي كسقفها مثلا، أو في طلائها الخارجي الأبيض..

فداخل غرفة الشيخ نجد سريره الفردي الذي هو في مواجهة الباب مباشرة، وعلى يساره أي عند رجلي الشيخ توجد (القبارية) وهي بناء حديدي يشبه الغرفة الضيقة جدا بالكاد تسع شخصا واحدا، مغطاة بأزر ذات ألوان مختلفة، كان الشيخ يدخل داخلها أحيانا، وكان يقول أحيانا قبل دخوله هناك أنه ذاهب (ليسقي الحديقة)، والشيخ لم يكن يغادر غرفته أبدا، وبالذات منذ نهايات ثمانينيات القرن الماضي، فقد كان يتنقل داخلها لكنه لم يكن يغادرها.. ويوجد أمام سرير الشيخ (مائدة حديدية مصنوعة على شكل مكتب صغير)، كان الزوار يضعون عليها بعض هباتهم أو طلباتهم، وكثيرا ما وضعت على هذا المكتب ملفات إدارية فمثلا: وضع أحد ولاة الجلفة القدماء ملفه هناك بغية ارتقائه كوزير، لكن الشيخ رفض الملف، وكثيرا ما وضعت عليه استدعاءات الخدمة العسكرية وحادثة عبدالقادر بلحاج معروفة


4

زاوية النعاس

وقد حكا أحمد هذه الحكاية مرات أمام الشيخ، وكان الشيخ يتبسم.. ولقد تأثر الشيخ كثيرا يوم وفاة أخيه أحمد..

كان الشيخ يتحسس مشكلة كل واحد من زائريه، وكانت المحبة هي ذلك الرباط الذي يصل بينه وبين مريديه، ربما في البداية كان لكل واحد غرضه الدنيوي، لكن المقاصد تتغير بمجرد اجتياز

في هذا الباب، وكثيرا ما وضعت عليه ملفات طلب سكن اجتماعي أو رغبات زواج او صورة امرأة يريد احد الزوار خطبتها والزواج منها، والكل كان ينتظر ما يقوله الشيخ بخصوص طلباتهم الموضوعة على المكتب، مكتب الشيخ كان يمثل احد السبل المهمة للوصول على الشيخ ومخاطبته، فهو محل هيبة وتقديس مثله مثل الشيخ، قد وضع عليه مصحف ما يزال إلى اليوم، وغناء ماء يشرب منه الزوار بضع شربات متمثلين قداسة المشروب، ودائما ما يوضع عليه طبق مملوء (روينة) أو (مردودا)، فتجد الزوار يتسابقون ليظفروا بلقيمات لاعتقادهم ببركته، فها هي «قيم الأكل تسري خلال الآكل»[12].

جدران غرفة الشيخ كلها مغطاة بالزرابي، وأرضها أيضا مفروشة بالزرابي، ما عدا موضعا واحدا، وسط الغرفة يظل كما هو، وهو عبارة عن حفرة صغيرة، تسقى دوريا بالماء، ولا تكاد تجف، لأن الشيخ أمر بذلك، تلك الحفرة الصغيرة كان الشيخ يسميها (عين الحياة)، وهاهم المريدون حينما يدخلون غرفة الشيخ لا ينسون طقس وضع يد على ذلك المزيج من التراب والماء، ومسح وجوههم به، مستحضرين قداسة تلك الحفرة الصغيرة جدا..

هذه هي الغرفة التي يردد المريدون أن الشيخ قال عنها «هذي الجنة، واللي تنفس فيها والله ما يخاف..» ولا تقتصر دار الشيخ على هذه الغرفة، بل هناك ثلاث غرف أخرى داخلية، وهي مخصصة للطهو وتحضير (المعروف)، يتوسطها فناء مخصص (للحضرة).. وهي غرف النساء، أما الرجال فلهم غرفتان خارجيتان خارج البناء كله، كما يوجد خارج البناء (حاسي الماء) وهو بئر ماء حفره أحد ولاة ولاية الجلفة الذين كانوا يخدمون الشيخ، وللإشارة فقد قام أحد الولاة السابقين بشق الطريق المؤدي لدار الشيخ.

**القبة والضريح:**

باب القبة خشبي أخضر طوله 2م و16 سم وعرضه 97سم، عليه لوحة خشبية صغيرة بلون يميل إلى البني الفاتح مكتوب عليها بخط صغير أسود: هذا ضريح المرحوم الشيخ النعاس.

أما على الجدار يمين الباب فتوجد لوحة أخرى أكبر من القطعة الخشبية الأولى، وهي من الرخام، بيضاء، مربعة الشكل، يبلغ طول كل ضلع فيها: 29 سم، مكتوب عليها باللغة العربية وبالفرنسية ما يلي:

المرحوم الشيخ النعاس بورقبة

CHEIKH NAAS

المولود بسنة 1905

المتوفى بسنة 1993

-رحمه الله-

وهذه القبة التي بها ضريح الشيخ، هي التي بناها المقاول الراحل حمروش الغويني، بعد أربعينية الشيخ مباشرة، ويبلغ طولها: 8 م و41 سم، وعرضها 6 م و55 سم، وارتفاعها 3 م و16 سم، بها نافذتان صغيرتان من جهة الشرق، وأخريان مماثلتان تماما من جهة الجنوب، ويبلغ عرض كل منها 47 سم، والطول 92 سم، وتنتهي من الأعلى بما يشبه المثلث أو الهرم.

في داخل القبة وفوق الضريح مباشرة يوجد بناء خشبي يسمى محليا ب»القبارية»، مغطى بقطع قماش ذات ألوان مختلفة تسمى كل قطعة منها بـ«الإزار»، ويبلغ إرتفاع القبارية 1م و35 سم، أما عرضها فيبلغ 1م و5 سم.

وتوجد إلى جانب قبة الشيخ قبة أخرى أصغر، وأقدم، فارغة، أي لا يوجد بها ضريح، وقد أخبرنا المقدم علي، وهو واحد من المقاديم المتواجدين بالمكان وأهمهم كونه يقطن المكان، بأن عجوزا تدعى «الوعيلة» هي التي بنت تلك القبة الصغيرة حينما كان الشيخ على قيد الحياة وقد ساعدها في ذلك أحد المريدين المسمى شرماط علي، وقد تم البناء عام 1982م، غير أن الشيخ أبدى امتعاضه من هذا البناء، وخاصة كره إيحاءاته، وقد اشار إلى ذلك حين ذكر ما معناه كأن القوم يستعجلون رحيله.

### رابعا: ديناميكية الفضاء من خلال التمثلات «قراءة سوسيولوجية»:

وجدنا في فضاء المجذوب رؤيتين أساسيتين متناقضتين، ربما تشكلان امتيازا لهذا الفضاء، أو ربما هما نتاج التعدد الذي يتيحه الفضاء للدارس والمتأمل والباحث، فهو أولا فضاء لإذابة الفوارق الاجتماعية وتعايش الطبقات وتوحيد الرؤى والتطلعات بين المريدين، ومن ثم نجد أن المجذوب يعمل من خلال أقواله وسلوكه وإشاراته على إذابة كل الخلافات الموجودة بين المريدين على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، وتحرير المريدين المنحدرين من الفئات الدنيا من عقدهم الطبقية الشعورية واللاشعورية وتخليصهم من مركب النقص عن طريق، أوامره، وما يبثه من أمل في النفوس، وما يتيحه من فرص للنجاح في شتى الميادين، ولعل من أهم الوظائف الأساسية التي يضطلع بها هذا الفضاء هي إيجاد حالة من التوازن بين عناصر البيئة الاجتماعية، ويساهم في خلق علاقات إيجابية بين المريدين الدائمين فيما بينهم، وبين الزوار المؤقتين، وأيضا بينهم وبين القائمين على الفضاء المنحدرين من أقارب الشيخ خصوصا، وهذه العلاقات مبنية على التعاون والأخوة والتسامح والتواصل والتآلف والمشاركة، ونبذ كل علاقة قائمة على الصراع والعدوان والإقصاء والتهميش والتنافر والكراهية.

إنه فضاء يتيح للمريد والزائر معا معارف متعددة، وجديدة أيضا، ويعلمهم أسلوب الانفتاح على الآخر والتثاقف معه Acculturation كما أن المستفيدين في هذه الفضاءات من الرأسمال الرمزي، يعملون على المحافظة عليه ودعمه بمختلف الآليات والوسائل المتاحة، مثل إعادة إنتاج حكايات الكرامات، (ونلاحظ أن العديد من الكرامات تستنسخ في جهات مختلفة من الوطن) واستظهار أقوال المجذوب، وقدراته الخارقة، «ويساهم الخدام والمريدون هم أيضا في تدعيم الرأسمال الرمزي للولي صاحب الضريح برواياتهم المتجددة حول حاجاتهم التي قضيت ورغباتهم التي حققت بفضل مزايا وبركات الولي». ومن جهة ثانية، وفي رؤيا مختلفة فإن فضاء المجذوب هو فضاء لتكريس الطبقية والهيمنة، المقربون من الشيخ سواء كانوا مريدين قدامى أو أقارب المجذوب، يحتلون مراكز متقدمة تمكنهم من بسط نفوذهم وهيمنتهم، فنظام فضاء المجذوب، يشبه نظام المجتمع في كل مؤسساته، فهو نظام هرمي يقوم على السلطة والتسلط والعنف الرمزي، ويحتل المجذوب فيه المركز الرئيسي والأول، ويحتل المريد المبتدئ أو الزائر المؤقت المركز الأدنى، وبينهما يجيء المريدون القدامى، وأفراد عائلة المجذوب.

#### اولاً: دوافع ارتياد فضاء المجذوب:

تتعدد دوافع ارتياد فضاء الشيخ وزيارته، تبعا لتعدد مقاصد الزوار، وعادة ما يمكن تقسيم الدوافع إلى خاصة وعامة، فالخاصة مثل: الشفاء من الأمراض، الإنجاب، الخوف من الغد، الزواج بصفة عامة، واختيار الزوج أو الزوجة بصفة خاصة، جلب الحظ، فتح أبواب الرزق، النجاح في الانتخابات، الارتقاء في المناصب، رضا الله، دخول الجنة، الولاية، محبة الأولياء..

ولقد مكنتنا التقنية البحثية التي اعتمدنا عليها وهي الملاحظة بالمشاركة، من إدراك مختلف الدوافع الحياتية، والتي صرح لنا بها المريدون، حيث شرعنا في تسجيل مختلف القضايا التي استشاروا فيها الشيخ، وهكذا بعد جمعنا الإجابات، تمكنا من تحديد مختلف دوافع الزيارة، طبعا دون أن نسألهم مباشرة عن ذلك، لأن السؤال المباشر من شأنه أن يغالطنا، وجاءت القضايا التي تكمن وراء الزيارة، وفق الترتيب التالي: حيث لاحظنا أن الدوافع الاجتماعية من زواج وطلاق وإنجاب تحتل الصدارة، وهذا مما يعزز اجتماعية ظاهرة اللجوء للمجذوب، ويجعل من هذه الظاهرة موضوعا اجتماعيا بامتياز، وتأتي الدوافع الاقتصادية من عمل وتجارة في الرتبة الثانية وهي نسبة تعزز الرأي القائل بأن الرأسمال الرمزي قد يكون منتجا لرأسمال مادي، ثم تأتي الدوافع

الشخصية الفردية التي قد لا ترتبط بأبعاد اجتماعية في ظاهرها من الدراسة والخدمة العسكرية والشفاء من الأمراض، بينما تحتل الدوافع السياسية رتبة متأخرة، بما هي دوافع تقف وراء الزيارة، وهذا يبدو لنا أنه عكس نتائج دراسة حسن رشيق التي وضعت الدافع السياسي في المقام الأول، لكن كون الدافع السياسي هنا ضئيلا، لا يعني أن هذه الفضاءات لا تستغل سياسيا بل بالعكس هي فضاءات خصبة لأي نوع من أنواع الاستغلال والاستلاب، مثال ذلك ما حدثنا به المريد علي جداوي حول الدوافع بالذات حيث قال: «المريدون على أنواع، منهم من يبحث عند المجاذيب عن الحكمة، أو الكيمياء، أو استخراج الكنوز، وقليل منهم أولئك الذين يريدون وجه الله، أنا عندما ذهبت إلى الشيخ النعاس كنت في بداية أمري أبتغي الدنيا، وكنت كلما دخلت عليه قال لي: يا أحمد اخرج اربط «الزايلة» ولم يسمح لي بالدخول، تكرر ذلك معي مرتين أو ثلاث، وفي ذلك اليوم الذي فهمت فيه أنه يقصد بالزايلة الدنيا الفانية، سمح لي بالبقاء ولم يعد يخرجني»[13]. كما نود الإشارة إلى أن هناك من لم يبوحوا بدوافعهم معتبرين ذلك «سرا خاصا» أو مسألة بينهم وبين الشيخ، وحبذوا أن تظل طي الكتمان، لكن رغم ذلك فإنها مهما كانت لن تخرج عن محيط ما تحدث عنه المريد جداوي آنفا.

وهناك أيضا دوافع أكثر عمومية مثل تلك الدوافع السياسية الخاصة بأمن البلاد واستقرارها، أو الدعاء لولي الأمر بطول العمر والصحة والعافية، وأن يرزقه الله البطانة الصالحة، وأيضا يندرج ضمن هذه العمومية الاستسقاء، وأن يكون العام عام خير على الحرث والنسل. كما لا يمكننا إغفال الدوافع الأخرى التي لا تنتمي إلى هذه ولا إلى تلك مثل الفضول، واستغلال الحرية المتاحة داخل الفضاء، وديمقراطية العلاقات بين الجنسين لمعاكسة النساء ومراودتهن، أو الالتقاء بجماعة رفاق للتسلية وتمضية الوقت بل وحتى اقتراف بعض المنكرات كشرب الخمر، طبعا ليس أمام الشيخ، ولا داخل محيطه المقدس، بل قد تكون خلف البنايات المهدمة القديمة التي كانت يوما جزءا من بيوت عائلة الشيخ.

فالزائر إذن يلجأ للمجذوب بغية قضاء المصالح الاجتماعية كالزواج والإنجاب، أو طبية كالشفاء من بعض الأمراض المستعصية عن العلاج «في فضاء الشيخ تروى حكايات بأن الشيخ كان السبب في الشفاء من أمراض خطيرة كالسرطان مثلا، وهي كثيرة هذه الحكايات لا يتسع المقام لسردها»... أو اقتصادية للحصول على منصب عمل والربح في التجارة وغيرها، أو نفسية كرجاء الشفاء من الاكتئاب أو الوسواس أو الهلوسة وغيرها، أو سياسية كالنجاح في الانتخابات أو الارتقاء في المناصب، وهناك أيضا من يعتبر هذه الزيارة تراثا تجب المحافظة عليه، استمرارا لتقاليد قبلية أو ثقافية.

### ثانياً: طقوس الزيارة والذبيحة والهبة في فضاء المجذوب:

إن الزيارة للمجذوب في المجتمع المحلي أثناء حياته أو بعد رحيله، إما أن تكون فردية، أي أمرا شخصيا، أو جماعية، والجماعية إما أن يكون «ركبا» أي زيارة منظمة من طرف عشيرة أو قبيلة معينة، كركب «أولاد بلول» أو ركب «أولاد عيفة»، أو «وعدة» أي معروفا سنويا لا يشترط فيه الانتماء لقبيلة ما، وللزيارة وظائفها ودلالاتها الاجتماعية والدينية، فهي عادة ارتبطت بالتراث الشعبي وهي ظاهرة عامة عرفها المجتمع الجزائري عامة، والمحلي خاصة، حيث عرفت انتشارا بالغا، وعمل الناس على إحيائها في مواسم معينة واستمروا في إقامتها، وديمومة هذه الظاهرة ترتبط ارتباطا وثيقا بواقع الناس الاجتماعي، وبمعتقدهم الديني.. وهي بذلك تعتبر جزءا من الممارسة الشعبية الدينية، وبالتالي فهي متجذرة في السلوك الاجتماعي والمخيال الشعبي، ومنه فإن رؤيتنا السوسيولوجية تفرض علينا تناولها من حيث هي ظاهرة دينية تلامس المعتقد الديني، ومن حيث هي ظاهرة ثقافية تشكل عنصرا من عناصر ثقافة مجتمع، كل هذا انطلاقا من تفاصيل ممارساتها التي تتخذ من المجذوب مركزا لها، وفاعلا أساسيا.

وتتكون الزيارة الفردية من مجموعة من الطقوس التي تنجز بالمقام، أما الزيارة الجماعية أو الوعدة أو ما يسمى في بعض المناطق بالذبيحة فتعتبر طقسا جماعيا يقيمه الزوار على شرف الولي الشيخ، فنجد أن ذكرى الشيخ هي الوعدة السنوية الرئيسية، وهي تقام في ذكرى وفاة الشيخ يوم 07 أفريل من كل عام، حيث تحضر إلى جانب الذبائح الأناشيد الدينية أو ما يعرف محليا بـ(التقصاد) بمعنى التغني بقصائد تمدح خصال الصالحين عموما وخصال الشيخ خصوصا[14]، ويكون الرقص داخل الحضرة دون تمييز بين الجنسين، ففي فضاء الشيخ لا مكان لأجساد بل الأرواح هي صاحبة المكان، وهناك من يدخل أثناء رقصه في حال فيقال «طاح في الحال»، فتشرئب له الأعناق وتدنوا من فمه الآذان، علّه يتلفظ لأصحاب المشاكل والمقاصد من الزوار بحلول لمشاكلهم: «فهذه عاقر يبشرها بمولود قريب واسمه كذا. وهذه عانس يبشرها بزوج قادم من ظهر الغيب، وهذا يريد منصبا فيبشره باقتراب حصول المقصود».

غير أنه بخلاف المواسم في مناطق أخرى، لا تحضر الأنشطة التجارية والدنيوية بصفة مباشرة، بل قد تأخذ طابعا غير مباشر كأن تعقد صفقات واتفاقات يكون تنفيذها لاحقا خارج «مراح الشيخ».. وهنا يمكن أن يحضر مفهوم السلعة الرمزية عند ماكس فيبر، فمفهوم «السلعة الرمزية» يدل على الطقوس والأديان والأساطير واللغات، ويقوم على المماثلة بين السلع الرمزية والسلع المادية، حيث يرى فيبر أن سوق السلع الرمزية تتحكم فيه نفس المبادلات التي تتحكم في سوق السلع المادية، ويمكن هنا أن أسوق جملة قالها أحد المريدين، وهي تعبر أدق تعبير عن ما ذهب إليه فيبر «صحبتهم أي المجاذيب بين الربح والخسارة»[15] أي أن فضاءهم يتحكم فيه قانون الربح والخسارة مثله مثل منطق السوق، ويمكن للشكل التالي أن يوضح المقصود أكثر:

| الفاعلون الاقتصاديون | الفاعلون الدينيون |
|---|---|
| سلعة مادية | سلعة رمزية |
| الربح أو الخسارة | |

فالهبة والذبيحة تسمح بإقامة علاقة تواصل بين الزوار والولي أي بين المدنس والمقدس، والمواسم ترتبط أساسا بذكرى الشيخ أو معروف عارض والذي ينقسم إلى قسمين:

- معروف تطوعي بغية الشفاء أو قضاء حاجة أو رغبة في استعادة أجواء الزمن الماضي.
- معروف إجباري يكون أساسا استجابة لرؤيا رآها احد المريدين، أو لنذر نذره.

وقد دأب المريد «محمد تفريج»[16] لعدة سنوات على الإشراف على معروف تطوعي يسميه «زورة الشيخ» تكون الأضحية فيه عبارة عن (عجل) لكنه انقطع عن ذلك في السنوات الاخيرة.

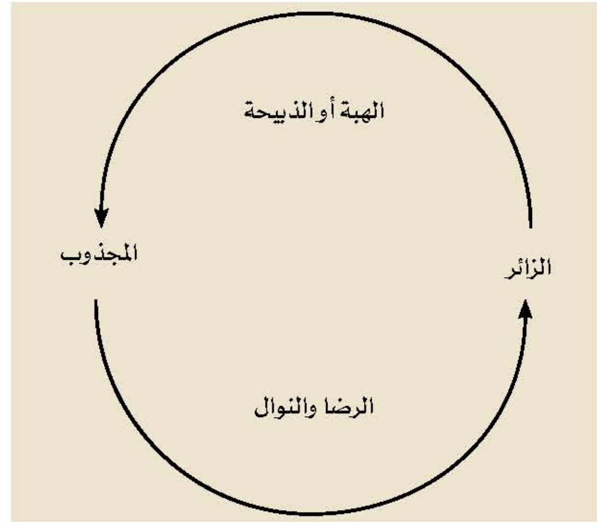
وكاد الأمر ينقطع تماما حيث فترمدة بسبب تفرق المريدين القدامى، وموت بعضهم مثل عبدالغني أخو الشيخ وإبراهيم ليميقري، ورحيل رحمون إلى المجبارة، و«محمد رحو» إلى عين وسارة، و«عبد القادر بلحاج» إلى فرنسا، لكن الأمور نشطت من جديد خاصة بعد مجيء «الخونية مسعودة بورقبة» إثر رؤيا رأتها يأمرها فيها الشيخ بالمكوث هناك..

الملاحظ أن في هذا الفضاء، لا يوجد (مقدم) واضح، فكل من تجده هناك، من أحفاد الشيخ «مثل الكوموندا ابن أخ الشيخ» أو «علي بورقبة» بن أخ الشيخ أيضا أو المريدين القدامى «مثل البشير العسكري» بإمكانه لعب هذا الدور، حيث يشرع في ممارسة طقوس هذا الدور، من توجيه وحكي عن الشيخ وكراماته، ويستعد ذهنيا «وتصرفاته تدل على ذلك» لتقبل الزيارة، التي يشرع مباشرة بعدها في اللهج بأدعية مختلفة، تجعل من بركة «المقام»، وبركة «الشيخ» تحلان على الزائر..

غير أنه في الأعوام الأخيرة، حلت بـ(المقام)، إحدى حفيدات الشيخ، وتدعى «الخونية مسعودة»، وبدأت

تلعب دور «المقدم» الدائم، وتقول أنها رأت رؤيا يأمرها فيها الشيخ بالمكوث هناك وخدمة زوار المقام، لقد شكل قدومها في منتصف شهر «جانفي 2011» بعثا جديدا لحضور «المقام» في الذهنية المحلية، بعد أن بدأ يفتر ويتلاشى، خلال سنوات العشرية السوداء، فأشرفت على «موسم الشيخ» يوم 07 أفريل، وأحيت ليالي رمضان بمختلف أنواع الذكر، من قراءة قرآن، ومدائح دينية، وحضرات، حيث استقطبت بعض المريدين القدامى الذين شاركوها عملية الإحياء هذه، منهم محمد ابن الماحي ومحمد رحو وعبدالقادر بلحاج، وخصوصا البشير العسكري ورابح القصاد..

لقد عمل هؤلاء جميعا، بواسطة عملية (البعث والتجديد) هذه، على الحفاظ على هذا الرأسمال الرمزي الذي هو استمرار لنظام اجتماعي من العلاقات بين الجماعتين (الأقرباء والخدام) وهي علاقات تتجلى في شكل حقوق وواجبات.. حيث يمثل هؤلاء الجانب الدنيوي أي «المدنس ويمثل الشيخ النعاس الجانب «المقدس»، وهي علاقة تبادلية يمكن تمثيلها في الشكل التالي[17]:




ومن الهبات والذبائح ومن الرأسمال الرمزي الذي يتحول إلى رأسمال مادي يستفيد على وجه الخصوص:

- أقرباء الشيخ وخاصة أولئك القاطنون في محيطه إلى غاية اليوم.
- خدامه القدامى الذين يزورون المكان بصفة منتظمة وهناك من حمل رأسماله الرمزي معه إلى مدينة أخرى.

وربما نجد من الضروري هنا سرد إحدى كرامات الشيخ النعاس التي تواترت، والتي ترددت كثيرا أمامنا في هذا الفضاء، فقد رواها أكثر من واحد، ولنستمع إليها على لسان محمد إبراهيمي أحد من عايشوها وأحد مريدي الشيخ النعاس القدامى، حيث يقول[18]:

كان الشيخ النعاس في تلك الفترة أي فترة الثورة التحريرية الكبرى، يجوب شوارع الجلفة، ولم يكن قد استقر بعد في بيته «استقر بداية من 1978م كما أكد لنا علي جداوي»، وكان يرتدي في تلك الفترة برنوسا أبيضا، ويتبعه كلبان (كما تبينه الصورة التي التقطها له محدثنا محمد إبراهيمي عام 1976م)، وذات ليلة من ليالي حظر التجول الذي كان مفروضا ابتداء من الساعة السادسة مساء، وحين كان الشيخ سائرا كعادته في الشارع الرئيسي متوسطا الطريق (لم يكن الشيخ يمشي على الرصيف بل في وسط الطريق وتلك عادته حسبما أكد لنا جل المريدين) فإذا بدورية فرنسية تمر من هناك، وتتفاجأ عن بعد بشبح رجل يخرق حظر التجول، وتستغرب حال هذا (الأنديجان) الذي يعصي الأوامر، حيث صرخ فيه قائدها قال: قف (بالفرنسية).. فلم يأبه به الشيخ واستمر في سيره، وهكذا كرر القائد أمره مرارا، لكن الشيخ لم يتوقف، هناك أعطى القائد أوامره بإطلاق النار عليه، لكنه ما لبث أن أعطى أوامر أخرى بضرورة التوقف عن ذلك، حيث رأى أن الرصاص كان يتساقط على الأرض حينما يلمس برنوس الشيخ، وكان أمره بالتوقف هذه المرة مصاحبا لكلمة أخرى هي: مرابط.. مرابط (بالفرنسية).. من يومها لم تعد الدورية الفرنسية تطبق قانون حظر التجول على الشيخ النعاس، وفي الصباح تناقل الناس خبر هذه الكرامة، ورووها باعتداد وتفاخر، بقوى شيخهم الخارقة، التي أرضخت الفرنسيين.

## خاتمة:

لقد تبين من خلال هذا العرض أن فضاء المجذوب ببنياته المختلفة يسعى إلى إعادة إنتاج تمثلات المريدين، والزوار، عن طريق «الهابيتوس» فيضمن بذلك استمرار الرأسمالين الرمزي والثقافي، وأن اللغة بما هي أداة للتواصل، تشكل الرافد الأساسي عن طريق الحكاية، حكاية كرامات المجذوب، المحور المركزي في هذا الفضاء، وفي الأخير نحب أن نفتح المجال أمام الباحثين الآخرين في هذا المجال، حتى تكون كلماتنا هنا بمثابة طرف الخيط، إن أرادوا التقاطه، وذلك أننا حين نتكلم عن تمثلات اجتماعية، فإننا نتحدث عن واقع اجتماعي داخل فضاء البحث لأنه «لا شيء غير حقيقي في الصورة المتكونة عن فرد معين أو منظمة في أذهان الأفراد، لأن هذه الصورة هي ذلك الفرد أو تلك المنظمة، كما يراها هؤلاء الأفراد أو تلكم الجماعة، سواء كانت زائفة أو صادقة، والشخص الذي تكونت لديه صورة معينة عن شيء سيتصرف مع هذا الشيء تبعا لهذا التصور الذي كونه أو تكون لديه»[19] لقد تمكنا ولو جزئيا من الكشف عن بعض الآليات التي تحكم صيرورة العلاقات الاجتماعية داخل هذا الفضاء، فضاء المجذوب الشيخ عبدالرحمن النعاس.

### • الهوامش

1. عبدالغني منديب: الدين والمجتمع دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، الدار البيضاء، المغرب، إفريقيا الشرق، ط2، 2010، ص 10.
2. إدموند دوتي: السحر والدين في إفريقيا الشمالية، تر: فريد الزاهي، الرباط، المغرب، منشورات مرسم، 2008، ص31.
3. Dabrendorf ,R:Classes et conflits de classes dans les sociétés industrielles, Paris, lahay, mouton,1972 , p188.
4. انظر في ذلك : عبدالحكيم شوقي في كتابه علمنة الدولة وعقلنة التراث العربي، بيروت، لبنان، دار العودة، ط1، 1979، ص ص 20 37-..
5. أحمد شبشوب: علوم التربية،تونس، الدار التونسية للنشر، ط1، 1991، ص25.
6. روجيه كايوا: الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشا، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2010، ص132.
7. محمد الجوهري: مقدمة في علم الاجتماع الصناعي، مصر، دار الثقافة، ط1، 1979، ص166.
8. إبراهيم عثمان: مقدمة في علم الإجتماع، الأردن، دار الشروق، ط1، 1999، ص 171.
9. أحمد ابن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، تـ: عبد المجيد خيالي، الدار البيضاء، المغرب، مركز التراث الثقافي المغربي، ط1، ب س طبع، ص78.
10. بطرسالمعلم،البستاني: محيطالمحيط،بيروت،لبنان،مطبعةتبيوبرس،ط 2، 1987،ص553.
11. نورالدين،طوالبي: الدين،الطقوس،التغيرات،الجزائر،ديوانالمطبوعاتالجامعية،ط1، 1988،ص 147.
12. عبدالحكيم شوقي: علمنة الدولة وعقلنة التراث، مرجع سابق، ص30.
13. في لقاء معه ببيته، بحي مائة دار، بمدينة الجلفة يوم، 26 ماي 2011م.
14. مثل قولهم: زاهد وصبار** للنعمة شكار
    يبري من الأضرار** ودواه امزية
15. المريد علي جداوي ببيته بتاريخ، 26/05/2011م.
16. حسب زياراتنا الأخيرة للفضاء فإن هذه المبادرة انقطعت لعدة إكراهات، وبقي معروف ذكرى وفاة الشيخ تشرف عليه الخونية مسعودة ورحمون والبشير العسكري وبعض أقرباء الشيخ مثل سميه: النعاس بورقبة.
17. بعد إنجازنا لهذا المخطط، وجدنا أن الأستاذة حورية بن بركات تورد في تقديمها لكتاب "مارسيل موس" المعروف بـ "محاولات في الهبة" فقرة، فكرتها قريبة من المخطط، فأحببنا

د.آلاء عبدالله حسين - العراق

# الألعاب الشعبية
## للفتيات في مدينة الموصل


1

### نبذة عن مدينة الموصل :

مدينة الموصل هي مركز محافظة نينوى وثاني أكبر مدينة في العراق من حيث السكان بعد بغداد، حيث يبلغ تعداد سكانها حوالي (اثنان ونصف مليون نسمة). تبعد الموصل عن بغداد بمسافة تقارب حوالي 465 كلم. تشتهر بالتجارة مع الدول القريبة مثل سوريا وتركيا. يتحدث سكان الموصل اللهجة الموصلية (أو المصلاوية) التي تتشابه بعض الشيء مع اللهجات السورية الشمالية، ولهذه اللهجة الموصلية الدور الأكبر في الحفاظ على هوية المدينة. أغلبية سكان الموصل عرب مسلمون من طائفة السنة وينحدرون من ست قبائل رئيسية وهي شمر والجبور البو حمدان

والدليمي وطيء والسادة الحياليين، وتتواجد فيها فروع بني هلال التي جاءت من مناطق جبال ماردين وطور عابدين في الإقليم المحلمي في جنوب شرق تركيا، وفيها طوائف متعددة من المسيحيين الذين ينتمون إلى كنائس عدة، وأقلية من الأكراد والتركمان والشبك لا يشكلون سوى 20 % من مجموع سكان الموصل. أنشئ أكبر سد في العراق في الموصل (سد الموصل) .

## الألعاب الشعبية للفتيات في مدينة الموصل

هناك مجموعة من الألعاب انفردت بها مدينة الموصل وسيتم التعرف عليها بالتفصيل من خلال التعرف على وصفها وادوات اللعب وطريقة اللعب وقانونه.

مكان اللعب: لم تكن هناك أماكن مخصصة للعب وكانت الفتيات تلعبن مع بعضهن بين المنازل وكانت تسمى حضيغة: وهي فسحة أو باحة صغيرة بين المنازل.

### اولاً: لعبة الجولة:

وصف اللعبة: هي لعبة تنفرد بها الفتيات فقط وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها فائز وخاسر.

أدوات اللعبة: قطعة من الحجر مسطحة الشكل تأخذ أحجاما وأشكالا مختلفة حسب توفرها. كما أنه يجب توفر مساحة صغيرة لرسم مخطط اللعبة.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تقوم اللاعبات برسم مخطط اللعبة. وهناك مخططان للعبة وكل مخطط له قانون معين للعب.

المخطط الأول: يتكون من ست مربعات مرقمة من الرقم واحد إلى الرقم ستة كما يوضح مخطط اللعبة الاول.



(2) الحجيجة

| 3 | 4 |
|---|---|
| 2 | 5 |
| 1 | 6 |

تجري اللعبة بين مجموعة من الفتيات اذ يتم اختيار من سيقوم باللعب اولاً وثانياً وثالثاً ...الخ حسب قانون (الحجيجة).

قانون الحجيجة وطريقة أداء الحجيجة: تقف ثلاث فتيات على شكل دائرة وتمسك كل واحدة يد الأخرى ويرفعن أيديهن إلى الأعلى ويفلتنها بسرعة أثناء نزولها إلى الأسفل ويضعن راحة يد فوق الأخرى إما بوضعية باطن الكف نحو الأعلى أو ظهر اليد نحو الأعلى ويرددن أثناء ذلك (شيل ايدك حطة بساع)[1].

الفائز هو الذي يحصل على وضع مختلف عن الباقين، اذا تساوى الجميع تعاد الحجيجة مرة أخرى إلى أن يكسر التساوي. يخرج اللاعب الأول وتستمر عملية الحجيجة لاختيار الثاني والثالث وهكذا. كما في الشكل (2) الذي يوضح طريقة إجراء الحجيجة ونلحظ أن الحاصل على المركز الأول هو الذي تكون وضعية كفيه مختلفة عن الآخرين.


3

يوضح الطاش ووضعية القدمين.

تبدأ اللعبة بان تقوم اللاعبة الأولى برمي الحجر من مسافة تحددها اللاعبات قد تكون نصف متر أو أكثر أو أقل. ترمي الحجر الذي يسمى (طاش)[2] ويجب ان تسقطه في المربع رقم واحد. اذا فشلت تعد خاسرة وتبدا اللاعبة الثانية باللعب. اما اذا نجحت في رمي الطاش في المربع الاول فأنها تقوم بدفع الطاش إلى المربع الثاني بإحدى قدميها على أن تكون القدم الأخرى مثنية من مفصل الركبة ومرفوعة عن الارض، تستمر اللاعبة بدفع الطاش بقدمها حتى تصل إلى المربع السادس وتخرج الطاش من المربع السادس إلى الخارج، وعندها تكون قد انهت اللعبة وفازت أما اذا لمس الطاش الخطوط الافقية والعمودية للمخطط فتكون اللاعبة قد خسرت، وتقوم اللاعبة التالية باللعب

المخطط الثاني: ويتكون من ستة مربعات موزعة بطريقة مختلفة عن المخطط الاول كما في المخطط الثاني من لعبة الجولة.

| 6 | 5 |
|---|---|
| 4 | |
| 3 | 2 |
| 1 | |

طريقة اللعب: لا تختلف طريقة لعب هذا الشكل عن المخطط السابق من حيث تحديد الفائز والحجيجة واستعمال الطاش والاختلاف الوحيد يكون في تحريك الطاش اذ يجب ان تقوم اللاعبة بتحريك الطاش ابتداء من رقم واحد حتى رقم ستة ثم تعود مرة أخرى وتحرك الطاش بطريقة عكسية من رقم ستة ثم خمسة فأربعة فثلاثة فاثنان ثم واحد ثم تخرج الطاش. كما أن الأرقام يشترط أن تكتب باللغة الانكليزية.

ثانياً: لعبة حارة وحويرة:

وصف اللعبة: لعبة شعبية تنافسية منتشرة انتشارا واسعا في جميع أحياء المدينة تمارس من قبل الفتيات مع بعضهن وقد يمارسها الفتيان أيضا مع بعضهم. ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعبة: لا تحتاج اللعبة إلى أدوات سوى مكان للعب وتستعين اللاعبات بإحدى أعمدة الكهرباء او الابواب أو الجدران لجعله المكان الآمن كما سيتم شرحه.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تجرى اللعبة بين مجموعة من اللاعبات. يتم إجراء التحاجج بين اللاعبات واللاعبة الخاسرة تكون هي الصيادة. تحدد الفتيات المكان الآمن عندما تقوم الفتيات بلمسه يصبحن في وضع آمن من الصيادة. تبدأ اللعبة بإشارة من اللاعبات وهي إشارة كلامية (حارة وحويرة)، بعدها تبدأ الفتيات بالركض في كل الاتجاهات وتقوم الصيادة بملاحقتهن وعليهن لمس المنطقة الآمنة قبل أن تمسك بهن الصيادة. اذا أمسكت الصيادة بأي لاعبة تتبدل الأدوار وتصبح الصيادة لاعبة والأخرى هي الصيادة. وهكذا تستمر اللعبة.

ثالثاً: لعبة طمة خريزة:

وصف اللعبة: لعبة للفتيات فقط وهي لعبة سهلة وجماعية وتنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعبة: خرز خاص لكل لاعبة او فريق. حفرة لعب. مكان للعب.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تقوم اللاعبات بحفر حفرة صغيرة في الأرض بحجم نصف بيضة تقريباً تضع كل لاعبة مجموعة من الخرز بعدد متساو داخل الحفرة حسب الاتفاق. يرسم خط على بعد مناسب من الحفرة تحدده اللاعبات. بعد التحاجج تقوم اللاعبة الفائزة بالبدء اذ تقوم بوضع إحدى الخرزات على الخط وتضرب الخرزة بإحدى أصابع يدها محاولة إدخالها إلى الحفرة. إذا دخلت الحفرة تأخذ كل الخرز الموجود في الحفرة. اذا لم تدخل الخرزة إلى الحفرة تبقى الخرزة في المكان الذي وصلت اليه. وتقوم اللاعبة الثانية باللعب اذا نجحت في إدخال الخرزة الحفرة تأخذ الخرز كله. أما اذا فشلت فتحافظ على موقع خرزتها التي وصلت اليه وتكمل اللاعبة الأولى ضرب خرزتها محاولة إدخالها إلى الحفرة وهكذا إلى ان تفوز إحدى اللاعبات.

ملاحظة: كانت هذه اللعبة تلعب قديماً في ثلاثينيات القرن الماضي بفقرات الدجاج بدل الخرز نتيجة لعدم توفر الخرز في ذلك الوقت او غلاء ثمنه.

رابعاً: لعبة نط الحبل:

وصف اللعبة: لعبة للفتيات وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات وتؤدى بطرق عدة. ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعب: حبل مخصص بهذه اللعبة أو حبل غسيل عادي اذا لم يتوفر الحبل الخاص باللعبة.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تبدأ اللاعبة الأولى بمسك الحبل بكلتا يديها وتضعه خلف أقدامها وتبدأ بتدوير الحبل من الخلف إلى الأمام من فوق الرأس وعليها أن تقفز عندما يصل الحبل إلى قدميها من الأمام، وتستمر بالقفز إلى أن تتوقف أو تفشل في اجتياز الحبل. لتبدأ اللاعبة الثانية باللعب. ثم اللاعبة الثالثة وهكذا والفائزة هي اللاعبة التي تحقق اكبر عدد من القفزات إذ تكون هناك لاعبة مسؤولة عن العد لكل لاعبة على حدة.



4 يوضح طريقة مسك الحبل في لعبة الأصابع والأرقام.

- تلعب اللعبة بطريقة أخرى: إذ تمسك طرف الحبل الأول لاعبة والطرف الثاني لاعبة أخرى وتقف إحدى اللاعبات في الوسط وتبدأ اللاعبتان المسكتان بالحبل بتدوير الحبل حول اللاعبة بالطريقة السابقة وتحسب عدد القفزات الناجحة لكل لاعبة والفائزة هي اللاعبة التي تسجل أكبر عدد من القفزات.
- قد تؤدى القفزات من الخلف إلى الأمام كما في الطريقة المذكورة سابقاً أو قد تؤدى بطريقة عكسية من الأمام إلى الخلف.
- قد تؤدى اللعبة بطريقة أخرى وهي أن تقوم لاعبتان اثنتان بأداء اللعبة بنفس الوقت إذ تأخذ كل لاعبة حبلا خاصا بها وتقف أمام خط محدد تحدده اللاعبات. بعد سماع كلمة انطلق يجري سباق بين اللاعبتين، إذ تقوم كل لاعبة بالقفز من فوق الحبل والتقدم للأمام والتي تقطع المسافة المحددة أسرع من الأخرى هي اللاعبة الفائزة.

- قد تؤدى هذه اللعبة بطريقة الفرق اذ يتم تقسيم الفتيات إلى فريقين وتؤدي لاعبات كل فريق عددا من القفزات والفريق الذي تسجل لاعباته اكبر عدد من القفزات يصبح الفريق الفائز.

خامساً: لعبة من شخطك يا قمر :

وصف اللعبة : لعبة للفتيات وهي لعبة سهلة وجماعية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات. ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعبة : مكان للعب .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج اللاعبة الخاسرة تجلس جلسة القرفصاء وتغطي عينيها بيديها ووجهها بتجاه جدار، تبدأ إحدى اللاعبات برسم خط بأصبع يدها على ظهر اللاعبة من منطقة الرقبة إلى منتصف الظهر وهنا تصيح الفتيات بصوت واحد (من شخطك يا قمر) وعلى الفتاة الجالسة أن تخمن اسم اللاعبة التي رسمت الخط إذا كان تخمينها صحيحا تخسر اللاعبة التي قامت بالرسم وتأخذ محل اللاعبة الجالسة أما إذا لم يكن تخمينها صحيحا تقوم لاعبة أخرى برسم الخط فوق ظهر اللاعبة الجالسة وتستمر اللعبة هكذا.

سادساً: لعبة قيام وجلوس :

وصف اللعبة : لعبة للفتيات وهي لعبة سهلة وجماعية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات، ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعب: مكان اللعب .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تكون اللاعبة الخاسرة هي اللاعبة التي تأخذ دور المُلاحِقة التي تلاحق وتمسك باقي اللاعبات. تبدا اللعبة من وضعية الوقوف إذ تقوم اللاعبة الملاحقة بالجري وراء اللاعبات وما أن تجلس اللاعبة حتى تتوقف اللاعبة الملاحقة عن ملاحقتها. وتستمر اللاعبة الملاحقة بملاحقة اللاعبات إلى أن تمسك بإحدى اللاعبات لتقوم اللاعبة التي تم مسكها بتبادل الأدوار مع اللاعبة الملاحقة. تؤدى هذه اللعبة واللاعبات يرددن (على قستك ما اقعد) .



يوضح جلوس اللاعبات وطريقة مطابقة الكفوف.

سابعاً: لعبة مطابقة الكفوف:

وصف اللعبة: لعبة ترويحية شعبية سهلة واجتماعية تقوم بها لاعبتان فقط لغرض المتعة. ولا يوجد خاسر أو فائز في اللعبة .

الأدوات المستخدمة: لا تحتاج هذه اللعبة إلى أي أدوات ويمكن ممارستها في أي مكان.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تلعب هذه اللعبة بطريقتين:

الطريقة الأولى: تقف أو تجلس اللاعبة الأولى مقابل اللاعبة الثانية وتبعد عنها نصف مترا وأقل، تقوم اللاعبتان بالتصفيق بكلتا يديهما في نفس الوقت ثم تقوم اللاعبة الأولى بضرب كفها اليمين بكف اليسار للاعبة الأخرى وفي نفس الوقت تضرب اللاعبة الأولى كف يدها الأيسر بالكف الأيمن للاعبة الأخرى. وتعاد الكرة مرات عديدة واثناء ذلك تردد الفتيات :

- صف الأول يتحول .
- صف الثاني حرامي .


يوضح طريقة مطابقة الكفوف.

- صف الثالث مثلث .
- صف الرابع مربع .
- صف الخامس مخمس .

الطريقة الثانية للعب اللعبة: تقف أو تجلس اللاعبتان بنفس الطريقة السابقة تقوم اللاعبتان بالتصفيق بكلتا يديهما بنفس الوقت ثم تقوم اللاعبة الأولى بضرب كفها الأيمن بالكف الأيمن للاعبة الاخرى ثم تقوم اللاعبتان بالتصفيق بكلتا يديهما بنفس الوقت ثم تقوم اللاعبة الأولى بضرب كفها الأيسر بالكف الأيسر للاعبة الأخرى. وتعاد الحركة عدة مرات وتردد اللاعبات نفس الكلمات السابقة.

ثامناً: لعبة أين اللون:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى في التحاجج هي القائدة وهي التي تحدد اللون الذي يجب على الفتيات أن تلمسنه بسرعة وإذا اخفقت إحدى اللاعبات في إيجاد اللون تستبعد من اللعبة وتستمر اللعبة إلى أن تبقى لاعبة أخيرة وتكون هي الفائزة. ولتحديد اللون تقول القائدة الإيعاز التالي كمثال: (لون أحمر). وهكذا باقي الألوان .

تاسعاً: لعبة قال المعلم:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى في التحاجج هي القائدة.

تقف اللاعبات بخط مستقيم واحدة بجانب الأخرى وتعطي القائدة أمرا وتقوم اللاعبات بتنفيذ الامر .

مثال على ذلك (يقول المعلم المس أنفك) او (يقول المعلم صافح صديقك) .

اللاعبة التي تخطئ او لا تنفذ الأمر تخرج من اللعبة. واللاعبة الفائزة هي التي تبقى للآخر .

عاشراً: لعبة الخطبة :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية ترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ولا يحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب :

بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى قائدة لفريق والثانية قائدة لفريق آخر. تبدأ القائدة الأولى بالاختيار الأول لأعضاء فريقها اذ تختار لاعبة واحدة. ثم تليها القائدة الثانية وتختار إحدى لاعباتها. وهكذا بالتتابع يستمر الاختيار إلى أن يتم اختيار كل الفتيات .

تصطف لاعبات كل فريق بجانب بعضهن البعض تمسك كل لاعبة بكف يدها كتف اللاعبة التي بجانبها الشكل (7) يوضح طريقة الوقوف .

ويقف الفريق الثاني بنفس الطريقة .ويتقابل الفريقان بمسافة نصف متر يفصل بينهما .


يوضح طريقة الوقوف في لعبة الخطبة.


يوضح وضعية اليدين والاصابع لعبة الأصابع والأرقام .

يتقدم الفريق الأول بتجاه الفريق الثاني عدة خطوات للأمام ويتراجع الفريق الثاني مع تقدم الفريق الأول وتردد فتيات الفريق الأول:

الله يمسيكم بالخير يا عمارة العمارة.

بعدها الفريق الثاني يتقدم والاول يتراجع للخلف والفريق المتقدم يردد

الله يمسيكم بالخير يا عمارة العمارة .

ثم يتقدم الفريق الأول ويتراجع الثاني ولاعبات الفريق المتقدم يرددن

جينا نخطب بنتكم ....... بنتكم .... بنتكم.

ثم يتراجع الفريق الاول ليتقدم الثاني وهن يرددن

.

ما نعطيكم هي إلا بألف ومية والألماس مشكشك[3] بأسفل الصينية .

يتقدم الفريق الأول ويتراجع الثاني والفريق المتقدم يقول:

جينا نخطب فلانة ... فلانة.... فلانة .

ثم يقوم الفريق الأول بسحب اللاعبة التي ذكر اسمها إلى فريقهم .

وتستمر اللعبة إلى أن تبقى لاعبة واحدة في الفريق الثاني .

حادي عشر: لعبة الأم وأولادها :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية ترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ولا يحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب :

بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى هي التي تمثل دور الأم واللعبة الاخيرة تلعب دور الشريرة خجاوة التي تخطف الأطفال من أمهم، تقف اللاعبة الأم بوضع تخصر وتقف اللاعبات الأخريات وراءها ممسكين كل واحدة بخاصرة التي أمامها يقفن على شكل قطار اللاعبة التي تمثل الشريرة خجاوة تقف مقابلة للاعبة الأم. تتحرك خجاوة لخطف الأولاد وتتحرك الأم مدافعة عن اولادها ومع الحركة تردد الأم وصغارها :

الحقوني[4] يا أولادي .

ويقول الأولاد: ويص[5] ويص .

ثم تردد الأم : لا تكلكم[6] خجاوة .

ويقول الأولاد: ويص ويص

تردد الأم : وتقليكم[7] بالطاوة[8]


طريقة الوقوف الاولى لعبة السيغ .


بعد مرور اللاعبات لعبة السيغ .

ويقول الأولاد: ويص ويص

وتحاول خجاوة خطف أكبر عدد من الأولاد. تنتهي اللعبة عند خطف آخر طفل .

ثاني عشر: لعبة الأصابع والأرقام :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية ترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات

قانون اللعبة وطريقة اللعب :

تجلس الفتيات بشكل دائرة وتأخذ كل واحدة منهن رقما. تبدأ اللاعبات بطقطقة أصابعهن بوقت واحد وتبدأ احدى اللاعبات بذكر رقمها ورقم لاعبة أخرى .

مثل اذا كان رقم اللعبة خمسة فتقول (خمسة ... سبعة ) .عندها ينتقل الدور إلى رقم سبعة وتقول اللاعبة سبعة مثلاً (سبعة ... ثلاثة) .عندها تبدأ اللاعبة الثالثة باللعب وهكذا. تخسر اللاعبة إذا ذكر اسمها ولم تستجب للعب.

ثالث عشر: لعبة السيغ :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية ترويحية إذ يشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تتماسك اللاعبات بالأيدي مشكلات سيغ[9] كما في الشكل

تضع اللاعبة الأولى كفها على الحائط مشكلة فراغا بينها وبين الحائط يسمح بمرور اللاعبات منه الشكل (9) .

بعد مرور اللاعبات كما في الشكل (10) .

تتكتف اللاعبة الأولى وتترك فراغا بينها وبين اللاعبة الثانية الشكل (11) .

فتمر اللاعبات منه فتتكتف اللاعبة الثانية وهكذا إلى أن تتكتف باقي اللاعبات. الشكل (12) .

وتردد اللاعبات اثناء اللعب :

مدّو السيغ مدّو العصايا بالديغ[10]

سكينتنا حادي تقطع المادي

تنوغنا[11] حاغ[12] يشعل الناغ[13]

ثم تردد الفتيات منين تفوت العروس

تجيب اللاعبة التي ستتكتف :من هوني[14]

تردد اللاعبات بطبل لو بزرناي[15]

فتجيب : بطبل وبزرناي

تسأل اللاعبات اش[16] تاكل العروس

تجيب باقلي[17]




(11) تتكتف اللاعبة الاولى لعبة لعبة السيغ .



(12) تكتف اللاعبة الثانية لعبة السيغ .

تسال اللاعبات اش تشرب العروس

تجيب ماي[19] الله .

رابع عشر: لعبة الشكلة:

وصف اللعبة : وهي لعبة سهلة وترويحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى مجموعة من الحصى صغيرة الحجم .

أما طريقة اللعب، فتقوم اللاعبات برسم دائرة على الأرض بعد التحاجج يتم اختيار تسلسل اللاعبات في اللعب .على كل لاعبة أن تمتلك ست حصوات للعب وتخصص واحدة من هذه الحصوات الستة لتكون الحصاة الاساسية .

ترمي اللاعبة الحصوات الخاصة بها داخل الدائرة ثم تقوم برمي الحصوة الأساسية في الهواء وأثناء طيرانها في الهواء تلتقط اللاعبة إحدى الحصوات من الحصوات الخمسة وعليها أن تمسك الحصوة الأساسية قبل أن تسقط على الأرض وتعيد الكرة عدة مرات إلى أن تنتهي من جمع كل الحصوات، بعدها ترمي الحصوات مرة أخرى في الدائرة وتقوم هذه المرة بالتقاط حصاتين اثنتين في كل مرة ترمي الحصاة الأساسية في الهواء، بعد أن تنهي جمع الحصوات، تقوم برميها مرة اخرى داخل الدائرة وتجمع هذه المرة كل ثلاث حصوات مرة واحدة ثم الحصاتين المتبقيتين، ثم بعد أن تنتهي ترمي الحصى داخل الدائرة مرة اخرى وتجمع أربع حصوات مع بعضها ثم تجمع حصاة واحدة. بعد أن تجمع كل الحصى ترمي الحصاة مرة أخيرة في الدائرة وتحاول جمعها الخمسة مرة واحدة في يدها وعندها تنهي اللاعبة دورها .

اذا ما أسقطت اللاعبة الحصاة الأساسية عندها تفقد دورها . أو اذا ما فشلت في التقاط الحصوات من على الارض قبل ان تلتقط الحصاة الأساسية الطائرة في الهواء فتفقد دورها للاعبة التي تليها .

خامس عشر: لعبة أصب الهدف:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى قطعة قماش لربط عيون اللاعبة المؤدية .

ترسم مجموعة من المربعات او الدوائر المتداخلة على السبورة وترقم كل دائرة برقم بحيث تكون الدائرة المركزية تحمل الرقم (100) والتي بعدها الرقم (90) والتي بعدها الرقم (80) وهكذا .


13 الحصوات الخمسة والحصاة الأساسية ودائرة اللعب لعبة الشكلة.

تربط عيون اللاعبة المؤدية وتقف على بعد مسافة ثلاثة أمتار تقريباً من السبورة تمسك اللاعبة المؤدية بقلم السبورة وتسير وعيناها مربوطتان إلى أن تصل السبورة وترسم نقطة على الدوائر وتحصل اللاعبة على الدرجة التي رسمت عليها النقطة. اللاعبة الفائزة هي التي تحصل على أعلى رقم.

سادس عشر: لعبة أين أخفيت الشيء:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى شيء محدد كان يكون ممحاة او غطاء قلم او اي شيء يمكن اخفاؤه بين الكفين، تقوم اللاعبة المؤدية بإخفاء الشيء بين كفي إحدى الفتيات وعلى إحدى اللاعبات ان تحزر أين أخفت زميلتها الشيء. اذا كان عدد اللاعبات كبيرا فعليها أن تختار ثلاثة أسماء اما اذا كان عدد اللاعبات قليلا فعليها أن تختار اسما واحدا فقط. تفوز اللاعبة التي تجد مكان الشيء وتقوم بتبادل الدور مع اللاعبة المؤدية.

يمكن أن تلعب هذه اللعبة بطريقة أخرى كأن تنقسم الفتيات إلى فريقين، يقوم أحد الفريقين بإخفاء الشيء في يد أحد أعضاء فريقه ويقوم الفريق الخصم بإيجاده بأن يحزر عند أي شخص الشيء مخبوء ويفوز الفريق الذي يسجل أكبر عدد من النقاط.

سابع عشر: لعبة على البوري البوري:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة واجتماعية ترويحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى مكان للعب يمكن أن يكون ساحة لعب او تلعب في حديقة المنزل أو الزقاق.

طريقة اللعب: بعد التحاجج تقوم اللاعبة الفائزة بالتحاجج بمسك منديل أو أي شيء آخر مصنوع من القماش مثل جورب أو اشارب أو أي شيء آخر متوفر تمسك اللاعبات بأيدي بعضهن ويشكلن دائرة ثم يأخذن وضع الجلوس، تبدا اللعبة بان تقوم اللاعبة التي تحمل المنديل بالركض حول الدائرة التي شكلتها الفتيات وهي تردد ما يأتي:

عل بوري البوري.

وتردد الفتيات بصوت واحد:

هي.

ثم تردد صاحبة المنديل:

شدة قدوري.

وتردد الفتيات بصوت واحد:

هي.

وترد صاحبة المنديل:

يا محلى ليلى.

وتردد الفتيات بصوت واحد:

هي.

وترد صاحبة المنديل:

عتلعب جولة.

وتردد الفتيات بصوت واحد:

هي.

وترد صاحبة المنديل :

عشرة .

وتردد الفتيات بصوت واحد:

عشرون .

وترد صاحبة المنديل :

ثلاثون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

أربعون .

وترد صاحبة المنديل :

خمسون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ستون .

وترد صاحبة المنديل :

سبعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ثمانون .

وترد صاحبة المنديل :

تسعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

مئة .

تقوم صاحبة المنديل بالركض حول الفتيات بصورة أسرع وتختار إحدى الفتيات وتضع المنديل فوق رأسها، تقوم هذه الفتاة بمطاردة صاحبة المنديل الأولى لمسكها وتقوم صاحبة المنديل الأولى بالركض وتجنب المُطارِدة إلى أن تصل إلى مكان المُطارِدة وتجلس فيه، لتبدأ اللعبة من جديد بصاحبة منديل جديدة. إذا ما امسكت المطاردة بصاحبة المنديل الأولى عندها تخرج من اللعبة .هناك أغان أخرى يمكن أن تقوم الفتيات بترديدها اثناء تأدية هذه اللعبة، أما طريقة تأدية اللعبة فهي نفسها .

ومن هذه الاغاني :

ترد صاحبة المنديل :

الثعلب.

وتردد الفتيات بصوت واحد :لاف لاف[19] .

ترد صاحبة المنديل :

وفي ذيلو .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

سبع لفات .

ترد صاحبة المنديل :

داير ما داير .

تردد الفتيات بصوت واحد :

بغداد .

ترد صاحبة المنديل :لف الجكاير[20] .

وتردد الفتيات بصوت واحد:

بغداد .

ترد صاحبة المنديل :

على المعلم .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

بغداد .

ترد صاحبة المنديل :

يمشي ويسلم .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

بغداد .

وترد صاحبة المنديل :

عشرة .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

عشرون .

وترد صاحبة المنديل :

ثلاثون .

وتردد الفتيات بصوت واحد : اربعون .

وترد صاحبة المنديل :

خمسون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ستون .

وترد صاحبة المنديل:

سبعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ثمانون .

وترد صاحبة المنديل :

تسعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

مئة .

ثامن عشر: لعبة صيد الحمام :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وترويحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى مكان للعب يمكن أن يكون ساحة لعب أو تلعب في حديقة المنزل او الزقاق، كرة صغيرة الحجم .

طريقة اللعب: بعد التحاجج يتم اختيار اللاعبة الأولى والثانية لتكون هاتان اللاعبتان هما الصيادتان، أما باقي اللاعبات فهن من سيمثل دور الحمام الذي سيتم اصطياده .

تقف اللاعبة الأولى في جهة وتقف اللاعبة الثانية مقابلة لها في الجهة الأخرى وعلى بعد أربعة إلى خمسة أمتار تقف باقي الفتيات في الوسط تمسك اللاعبة الأولى الكرة فتتحرك باقي الفتيات باتجاه اللاعبة الثانية تضرب اللاعبة الأولى الكرة التي بيدها باتجاه اللاعبات محاولةً إصابة إحدى الفتيات، تمسك اللاعبة الثانية الكرة بسرعة وتحاول إصابة الفتيات اللاتي يركضن باتجاه اللاعبة التي ليس بحوزتها كرة،وهكذا تستمر اللعبة. إذا أصيبت إحدى الفتيات بالكرة تخرج من اللعبة وتستمر باقي الفتيات باللعب إلى أن تبقى آخر فتاة وهي التي تعد الفتاة الفائزة باللعبة .

تاسع عشر: لعبة حجنجلي بجنجلي

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة يشترك فيها عدد من الفتيات . قد تؤديها الأم مع أولادها كلعبة عائلية .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلى أي أدوات سوى مكان صغير

تأخذ الفتيات وضع الجلوس وتمد أرجلهن إلى الأمام تقوم إحدى الفتيات إذا كانت اللعبة بين الفتيات دور الأم، اذا كانت اللعبة تجري بين الأم وأولادها هنا تقوم الأم بتمرير يدها على أرجل الفتيات بالتسلسل وهي تردد باللهجة الموصلية بعض المقاطع . بعض كلماتها ليس له معنى وضعت لتسير مع الإيقاع .

حجنجلي بجنجلي .. قطعتو[21] غاس[22] العنبري .. قتولو[23] العمو حسين .. كم بقى من غمضان[24] .. قلي سبع تيم[25] بالتمام .. شيل[26] غجل[27] حط غجل يا لغليم[28] يا الغلام .

بعد أن تنتهي من ترديد المقاطع تتوقف عند آخر كلمة وآخر رجل لمستها تكون خاسرة وتسحب تلك الرجل من اللعبة. بمعنى آخر تسحب إحدى اللاعبات الرجل التي انتهت كلمات المقاطع عندها وتبقي الرجل الأخرى، لتعاد الكرة من جديد وهكذا تستمر اللعبة لتكون آخر رجل للاعبة هي الفائزة .

عشرون: لعبة اخفي الرأس :

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة تشترك تؤديها الأم مع أولادها كلعبة عائلية وهي لعبة واسعة الانتشار .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تؤدى هذه اللعبة في أي مكان وهذه اللعبة للأطفال الصغار اللذين تتراوح أعمارهم من ( سنة ونصف إلى اربع سنوات ) إذ يقوم الطفل بالاختباء خلف أي شيء يجده كأن يكون سريرا أو تحت الفراش او خلف الباب وتحاول الأم إيجاده وعندما تجده تردد كلمة ( دي ) .

اذا كان الطفل صغير السن لا يستطيع الاختباء عندها تقوم الام بتغطية رأس الطفل ثم تكشفه بسرعة وتردد كلمة (دي).




(14) طريقة مرور اللاعب لعبة اس اس اسيلو.




(15) كيفية الإمساك باللاعب الثانية اس اس اسيلو.

واحد وعشرون: لعبة شاح باح:

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة تشترك تؤديها الام مع اولادها كلعبة عائلية وهي لعبة واسعة الانتشار.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تؤدى هذه اللعبة في أي مكان وهذه اللعبة للأطفال الصغار الذين تتراوح أعمارهم من (سنة ونصف إلى أربع سنوات). تفتح الأم كف طفلها الصغير وتمرر باطن كفها على باطن كفه وهي تردد شاح باح كشمش تفاح ثم تطوي أصابع يد الطفل تبدأ من الخنصر وهي تردد:

تطوي الخنصر وتقول الجيجي[29] باضت بيضة.

تطوي البنصر وتقول قعدت[30] عليها.

تطوي الوسطى وتقول فقست البيضة.

تطوي السبابة وتقول طلع الصوصي.

تطوي الإبهام وتقول قام يمشي.

ثم تحرك أصابع يدها على يد الطفل إلى ان تصل رقبته ثم تقوم بدغدغته.

اثنان وعشرون: لعبة اس اس اسيلو:

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة تشترك فيها العديد من الفتيات.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج هذه اللعبة إلى أدوات فقط مكان اللعب.

يتم اختيار لاعبتين اثنتين تقفان الواحدة مقابل الاخرى وترفعان ايديهما إلى الأعلى مشكلتين قنطرة تمر من تحتها اللاعبات، اما اللاعبات فتقفن على شكل قاطرة تمسك كل واحدة بخاصرة التي امامها، تمر اللاعبات من تحت القنطرة وهن يرددن الكلمات التالية:

اس اس اسيلو.

اسيلو بالمغارة.

جطت[31] علينو[32] الفاغة[33].

الفاغة هندي هندي.

بالليل نامت عندي.

انقدملوا صينية.

حمرة وخضرة وماوية.

عندما تصل الفتيات إلى كلمة ماوية تنزل يديها لتحبس الفتاة التي كانت تحت القنطرة، وعندها تخرج من اللعبة.

أ. مريم المذيوب - تونس

# الإبداع الفنّي في الموسيقى الشّعبيّة: دراسة تحليلية لعيّنة من الممارسات الاحتفالية بمنطقة منزل شاكر



تُعدّ الموسيقى مظهرا من مظاهر النشاط الإنساني، وهي من أبرز الفنون التي يميل إليها الإنسان للتّعبير عمّا يخالجه من مشاعر باعتبار أنّها تكشف أكثر من غيرها من الفنون عن ثقافة وفكر المجتمع. وبالتّالي، يمكننا القول بأنّ الموسيقى هي ممارسة تعبيريّة تزخر بمعان وصور وأحاسيس ساهم في إبداعها الإنسان لتكون ذات خصوصيّة ثقافيّة مميّزة.

والموسيقى الشّعبيّة هي حصيلة تراث من الألحان المتأتّية من إبداع فطري انبثق من كيان المجتمع ووجدانه لتحمل جملة من الخصائص الثقافيّة والفنيّة تُبرز لنا خاصّة في البناء اللّحني وأسلوب صياغته وأدائه وأيضا في الممارسة التي يكون قد غلب عليها الطّابع الجماعي. وباعتبار أنّ الموسيقى الشّعبيّة جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع، فهي تمثّل في اعتقادنا المدخل الرئيسي الذي يمكننا من كشف وفهم خصائص ومميّزات هذا المجتمع خاصّة

إذا مـا تـمّ اعتبارها نموذجـا لتلقائيّة الإبـداع الفنّي المميّز الذي يتمثّل حسـب اعتقادنا في تناقل الألحان الشّـعبيّة والحفـاظ على خصائصها وتقاليدهـا ويعكس ويعبّر أوّلا وأخيرا عـن ثقافة المجتمـع المنتج لذلـك الإبداع[1].

والواقـع أنّ البحـث في الإبـداع الفـنّي للموسـيقى الشّـعبيّة يضعنا أمـام هالة مـن الصّعوبـات والمحاذير، وذلك علـى اعتبار أنّ مثـل هذه المواضيع لا تـزال حديثة العهـد من طـرف الباحثـين المختصّـين في مجـال الفّن عموما والموسـيقى على وجـه الخصـوص. إلاّ أنّ هذا لم يمنعنا من طرح جملة من التسـاؤلات الـتي راودتنا حول مسـألة الإبداع الفني في علاقتها بالموسـيقى الشعبية من منظـور علمي في اتجاهيـه النظري والتطبيقـي التحليلي.

فما هـو الإبداع؟ ومـا المقصود بالإبـداع الفني؟ وهل يمكننـا الإقرار بوجود إبداع فني في الموسـيقى الشـعبية؟ وإن كان ذلـك، فمـا هـي خصائصـه وعلـى أيّ معايير أو مقاييس يمكننـا تقييم هـذا الإبداع؟

كل هـذه التسـاؤلات أوجدت لنـا المشـروعية التامة للبحـث في مسـألة الإبداع الفـني ضمـن ممارسـات موسـيقية شـعبية، ولعلّ التطرّق إلى مثل هـذه المواضيع سـيحيلنا ضرورة إلى البحث في جملة من المسائل النظرية خاصـة منهـا المتعلقـة بمجـال الإبـداع بصفـة عامة، بالإضافـة إلى الغـوص في جملة من خصائص الموسـيقى الشـعبية لمنطقـة «مـنزل شـاكر» كأنمـوذج لدراسـة الإبـداع الفـني فيها دراسـة ميدانيـة تحليلية.

## في مفهوم الإبداع الفنّي وعلاقته بالموسيقى الشّعبيّة:

مدخل نظري:

### اولاً: مفهوم الإبداع الفني:

ورد في كتـاب التّعريفـات للجرجـاني[2] مصطلـح «الإبـداع» علـى أنّـه إيجَـادُ الـشَّيْءِ مِـنْ لاَشَيْءٍ، وَقِيـلَ تَأْسِـيسُ الـشَّيْءِ عَـنْ لاَشَيْءٍ. قَـالَ اللّهُ تَعَـالَى: ﴿بَدِيـعُ السَّـمَاوَاتِ وَالأَرْضِ﴾[3]، وَقَالَ تَعَالَى: ﴿خَلَقَ الإِنْسَـانَ مِنْ عَلَـقٍ﴾[4] وَلَـمْ يَقُـلْ «بَدِيعُ الإِنْسَانِ».

وذُكر في معجم لسـان العـرب لابن منظـور أنّ الإبْدَاعْ «création» هُوَ إِنْشَـاءُ وَاسْـتِنْبَاطُ وَإِحْـدَاثُ شَيْءٍ مِنْ عَـدَمٍ، فَقِيل: بَدَعَ الـشَّيْءَ يُبْدِعُـهُ بَدْعًا وَابْتَدَعَهُ: أَنْشَـأَهُ وَبَـدَأَهُ. والبَدِيعُ هُوَ الـشَّيْءُ الّذِي يَكُـونُ أَوَّلاً وَهُوَ المُحْدَثُ العَجِيـبُ وَيُقَـالُ: أَبْدَعْـتَ الـشَّيْءَ أَيْ اخْتَرَعْتَـهُ لاَ عَلَى مِثَـالٍ. وَالبَدِيعُ مِنْ أَسْـمَاءِ اللّهِ تَعَـالَى[5] لإِبْدَاعِهِ الأَشْـيَاءَ وَإِحْدَاثِـهِ إِيَّاهَا وَهُـوَ البَدِيعُ الأَوَّلُ قَبْـلَ كُلِّ شَيْءٍ[6].

وفي موضـع آخر[7]، ذُكِـرَ الإِبْـدَاعُ عَلَى أَنَّهُ إِيجَـادُ الشَّيْءِ مِـنْ عَـدَمٍ وَهُوَ أَخَـصُّ مِـنَ الخَلْقِ. وَهُـوَ تَعْرِيـفٌ يَحْمِلُ فِي طَيَّاتِـهِ بُعْـدًا فَلْسَـفِيًّا. وقـد ذُكـر أيضـا مصطلـح «الإِبْتِـدَاعْ» (innovation) علـى أنـه إِبْـدَاعُ الـشَّيْءِ فِي مَجَـالِ الفُنُـونِ، ويحمل هـذا المصطلح نزعـة في جميع فروع الفـن تُعـرف بالعـودة إلى الطّبيعة وإيثـار الحسّ والعاطفـة علـى العقـل. ومـن هنـا يمكـن التّمييز بين مصطلح الإِبْدَاعِ عند الفلاسـفة ومصطلـح «الابْتِدَاعِ» في مجـال الفنون[8].

يبـدو إذن ومـن خـلال مـا تقدّمنـا به مـن تعريفات لغويّـة، أنّ «الإبـداع» في النّشـاط الإنسـاني يتّصـف بالابتكار والتّجديـد وهو خال من صفة الاتبـاع والتّقليد. وعلى أسـاس أنّ الإبـداع في اللّغة هو إحـداث مثال جديد على غير مثال سـابق، فـإن الإنتاج الذي يتّصـف بالإبداع تتوفر في صياغتـه النّهائيّة صفات الجِـدّة والطّرافة، ومن هنا يمكننا وصف كل النّتاجـات الأدبيّة والفنيّة والعلميّة بالإبـداع على أن تتوفّر فيها صفتا الإحـداث والتّكوين[9،10].

وعمومـا نقـول بـأنّ لمصطلـح «الإبـداع» مفاهيم عديـدة ومتنوعـة لعلّنـا حاولنا قـدر المسـتطاع تقديم البعض من هـذه التّعريفات إلاّ أنّ مسـألة تحديد مفهوم شـامل لكلمة «إبداع» تبقى مسـألة صعبـة المنال حتى وإن اعتمدنـا أكثر القواميس دِقّة في اللّغة والتّفسـير، على اعتبـار أنّنا لـن نجد صياغـة نهائيّة لماهية هـذه الكلمة.

وباقتراننا لمصطلح «الإبداع» بكلمـة «الفن» نجد أنّ «الإبداع الفنّي» هو عملية ونشـاط إنسـانيّ يعطي الفرد مقـدرة وإمكانيّـة ومهـارة رفيعـة للخلق والإبداع عند إنتاج عمـل فنّيّ مفيد وممتـع. وبهذه المقـدرة والإمكانية الخلاّقـة والمتميّزة يسـتطيع الفنّـان أن يعبّر عـن ميوله

ومشاعره ودوافعه الطّبيعيّة والفكريّة والاجتماعيّة والنفسيّة، بصورة شعوريّة أو لا شعوريّة، وبذلك يكون العمل الفنيّ هو التّعبير الفكري والعملي لما يختلج في نفس الإنسان عن مشاعر وانفعالات وتصوّرات والتي تظهر في أعمال الفنّان وممارساته المختلفة[11].

ولا ريب أنّ الحديث عن «الإبداع الفنّي» يتطلّب منّا البحث في شخصيّة المبدع وعمليّته الإبداعيّة، بالإضافة إلى نتاجه الفنيّ ثمّ التّطرّق إلى دراسة المناخ الاجتماعي وتأثيره في العمليّة الإبداعيّة، وكلّ ذلك يصبّ في إطار الحديث عن مقوّمات الإبداع الفنّيّ الذي نرى أنّ التطرق إليه والخوض فيه ليس بالأمر الهيّن، ذلك أن هذه المسألة تبقى في محدودية دائمة وأنّ التّوصّل إلى حقائق فيها هو أمر نسبيّ. لذلك سنقوم بعرض موجز وبرقيّ لهذه المقوّمات اعتمادا على مجموعة من الكتب والدّراسات العلميّة التي اهتمّت بالبحث في مسألة «الإبداع الفنّيّ» وما له من مقوّمات.

## ثانياً: مقوّمات الإبداع الفني:

1. شخصية المبدع:

إنّ الشّخصيّة المبدعة لكل فنّان لا يمكن أن تُدرس بمعزل عما أفادتنا به تحاليل علم النّفس. فمن وجهة نظر هذا العلم، فإنّ الشّخصيّة المبدعة تتضمّن الاستعدادات[12] والطّبع والمزاج والدّافعيّة والمواقف العاطفية، إضافة إلى الذّكاء الذي يُعدّ استعدادا عامّا ينبغي أن يدخل ضمن العوامل الآنف ذكرها[13].

والمبدع يجد في عمله الإبداعي امتدادا لأناه (الذّاتيّة) وهو في ذلك تحدوه دوافع شتّى لعلّ أهمّها[14]:

- دافع الاستقلال الذّاتي والأحكام العقليّة وفي التّفكير، إذ يتمكّن من التّفتّح على ذاته وتنمية إمكانيّاته الإبداعيّة.
- دافع الابتكار والأصالة وبهما تزخر نفسه، ولذا فهو توّاق لكل ما هو جديد وممتع.
- دافع التّفتّح على الخبرات إحساسا بالمسؤوليّة الاجتماعيّة وهو دافع أساسي من دوافع الأصالة والابتكار.
- الدّافع لمعالجة وتذوّق المركّب والمعقّد، وقد تبيّن من البحوث النّفسيّة في هذا المجال أنّ تفضيل المعقّد يعدّ من دوافع بعض أنماط الشّخصيّة.
- يمكننا إذن من خلال هذه الدّوافع أن نحدّد سمات الشّخصيّة المبدعة[15]:
- إحساس المبدع بالاختلاف عن المحيطين به وبدون هذا الشّعور لن يصبح مبتكرا أو مبدعا.
- الاطّلاع: لا يوجد ابتكار دون ماض حافل بالجديّة والقراءة والاطّلاع.
- البيئة الاجتماعيّة الّتي تؤدّي دورا كبيرا في ظهور العبقري.

إنّ المبدعين، في أي مجال من مجالات المعرفة، هم أفراد من ذوي المواهب المتميّزة والفريدة، يمتلكون سيطرة يستطيعون أن يجعلوها تعمل بإبداع حسب إرادتهم. وفي هذا الاتّجاه، تجدر بنا الإشارة إلى أهميّة القدرات الذّاتيّة التي لابدّ من توفّرها لدى الأشخاص حتّى يقوموا بأنواع من السّلوك الإبداعي.

وهنا، يمكن القول بأنّ الإبداع ليس قدرة واحدة بسيطة، بل إنه مجموعة من القدرات، لذلك لا نجد شخصين مبدعين بنفس الطّريقة، حيث أنه هناك فروق شتّى في درجة ما لدى الأفراد في كلّ عامل من عوامل الإبداع، بالإضافة إلى فروق تكمن في نوع النّشاط الّذي تتجلّى فيه القدرات الإبداعيّة[16].

لذلك فإننا نلاحظ بأنّ الدّرجة الفائقة في الإبداع تختلف باختلاف المجالات الّتي يتجلّى فيها السّلوك الإبداعي، والقدرات اللاّزمة للإبداع في كل من هذه المجالات، وطبيعة العمليّة الإبداعيّة والمؤثّرات الدّاخليّة والخارجيّة فيها، والسّمات الشّخصيّة والعوامل الدّافعة إلى الإبداع والسّياق الاجتماعي الذي يحيط بالإنتاج الإبداعي[17].

2. العملية الإبداعية ومراحلها:

إنّ المقصود بالعمليّة الإبداعيّة هي تلك المراحل التي يمرّ بها المبدع في إنجاز عمله[18]. وبشكل عام فإنّ الإبداع الفنّي يمرّ بعدّة مراحل لدى الفنّان منذ نشأة فكرة

العمل وصولا إلى إتمامه، والواقع أن تقصّي هذه المراحل مسألة صعبة تتطلب من الباحث تتبّعا دقيقا لكل الظّروف التي عايشت فترة إنجاز العمل الفنّي. وعلى هذا الأساس، فإننا سنحاول في هذا العنصر توضيح الكيفيّة التي ينشأ بها العمل الفنّي في ذهن الفنّان وصولا إلى كيفيّة تقديمه على مسرح الحياة[19].

لقد صنّف علم النفس العمليّة الإبداعيّة على أربع مراحل[20]:

1. مرحلة الإعداد الذّاتي «préparation» وتسمى أيضا مرحلة التّحضير وهي مرحلة أوليّة وضروريّة كتأهّب لعمليّة الإبداع[21]. حيث تتجمّع لدى المبدع مجموعة من الأفكار والتّداعيات إلاّ أنه لا يسيطر عليها، فهي تَعبر بسرعة[22].
2. مرحلة البُزُوغ وهي مرحلة تبرز فيها فكرة عامّة لدى المبدع وتُكرّر نفسها لا إراديّا من حين إلى آخر[23]. وقد تستمرّ هذه المرحلة فترة طويلة أو قصيرة قد تستغرق لحظات أو دقائق أو أيّاما أو شهورا وحتّى سنوات [24].
3. مرحلة الإشراق «illumination» وهي مرحلة الوصول إلى الذّروة في العمليّة الإبداعيّة، حيث تظهر الفكرة فجأة وكأنّها قد نُظّمت تلقائيّا دون تخطيط، وبالتّالي يتجلّى واضحا كل ما كان منها في المرحلتين الأولى والثّانية[25].
4. مرحلة التّحقيق والإنجاز «réalisation» وهي المرحلة الأخيرة في العمليّة الإبداعيّة فهي تتضمّن المادّة الخام النّاتجة عن المرحلة السّابقة التي تكون في طورها الأخير، وعلى الرّغم من اعتبار أنّ مرحلة الإشراق بمثابة الذّروة في العمليّة الإبداعيّة، إلاّ أنّ النّتاج لا يكون مقبولا إلاّ إذا مرّ في مرحلة التّحقيق [26].

وتجدر الإشارة في هذا السّياق، أنّ طبيعة مرحلة التّحقيق في العمليّة الإبداعيّة في المجال الفنّي مختلفة عن تلك التي في المجال العلمي حيث أنّ النّتاج الإبداعي في وعند مروره من مرحلة الإشراق إلى مرحلة التّحقيق يخضع إلى تجارب عديدة من قِبل مبدعيه، وبالتّالي يكون هذا النّتاج رهن نجاح هذه التّجارب. أمّا في المجال الفنّي، فإنّ مسألة تقويم الإنتاج الإبداعي تكون أكثر ذاتيّة مرتبطة بشكل القبول والاستحسان من العامّة ومن النّقد الفنّي الخاص[27].

3. النتاج الإبداعي:

يمثّل النّتاج الإبداعي معيارا رئيسيّا لتقويم العمليّة الإبداعيّة وحتى يكون هذا المعيار أساسيّا في تقييم الإبداع ككل، لابدّ أن يكون النّتاج فيه جديدا وأصيلا وذا قيمة للمجتمع في الآن نفسه. ويمكن لهذا النّتاج أن يظهر بأشكال عديدة ومتنوعة، وذلك وفق وظيفة هذا النّشاط أو ذاك ووفقا لطبيعته أو درجته ومستواه في الأصالة والقيمة والفائدة من أجل المجتمع[28].

ولأنّ هذا النّتاج متنوّع فيمكن بذلك تصنيفه إلى نتاج محسوس واقعي منفصل نسبيّا عن مبدعه: مثل العمل الأدبي، والقطعة المنحوتة، واللّوحة الفنيّة. ونتاج آخر لا ينفصل عن مبدعه: كإبداع الممثّل وإبداع الموسيقي وإبداع الرّاقص. ولعلّ هذا النّوع من النّتاج يعكس بوضوح ملامح الشّخصية الإبداعيّة[29].

وفي حديثنا عن العمليّة الإبداعيّة، يمكننا القول بأنها لا تخرج عن كونها نوعا من التّفكير الإنتاجي، وبالتّالي فإنّه بالإمكان الرّبط بين عمليّة الإبداع والإنتاج الإبداعي باعتباره هو المحك الوحيد الواضح لهذه العمليّة[30]. وفي هذا الاتجاه، يمكن اعتبار النّتاج الإبداعي نتاجا ملموسا للعمليّة الإبداعيّة يمكننا من خلاله دراسة مراحل العمليّة الإبداعيّة وكشف السّلوك الإبداعي للشّخصيّة المبدعة[31].

ويحق لنا التّساؤل في هذا الصّدد، عن إمكانيّة تحديد معيار الفكرة الإبداعيّة من خلال عناصر المادة التي يتشكل منها الإنتاج الإبداعي؟ وبمعنى آخر هل يمكننا تحديد قيمة العمليّة الإبداعيّة انطلاقا من العناصر الماديّة التي تساهم في بناء الإنتاج الإبداعي؟

ولعلنا نعني هنا بالعناصر الماديّة تلك المادة التي تشكل النّتاج الإبداعي، فمثلا عناصر المادة عند الشّاعر هي المفردات اللّغويّة ومجموعة الألوان هي العناصر الماديّة التي يستخدمها الرّسام وأيضا مجموعة الأصوات التي هي أصلا ذبذبات هوائيّة أو

تـردّدات هـي عناصر مـادة المؤلـف الموسـيقي. من هذا المنطلـق، يمكننا القول بـأنّ خصوصيّة الإنتـاج هي التي تحدّد معيـار الإبداعيّة بما لها من وظائف مختلفة سـواء كان هـذا الإنتـاج علميّا أو فنيّـا[32،33].

4. البيئة والمناخ الاجتماعي للإبداع:

مـا مـن شـك أنّ الإبـداع مرتبـط بمـا تكـتنزه ذاكرة الإنسـان من موروثات فنيّـة توارثها عـبر مراحل عديدة، ولعـلّ المبدع بشـكل عام يسـتفيد أيّما اسـتفادة من هذا المكنز الـثّري الذي يحمـل مقوّمات فنيّة ولّـدت فيه طاقة إبداعيّـة لا محدودة.

وفي هـذا الاتّجاه، فإنّ الإنسـان وفي علاقتـه بمجتمعه يتأثّر بطبيعة ومقوّمات بيئتـه الاجتماعيّة. لذلك يمكننا اعتبـار أنّ الإنسـان المبـدع يكـون عرضة لتأثـيرات هذه البيئـة والـتي يمكـن تفصيلها إلى ثـلاث بيئـات: البيئة الطبيعيّة من مناخ وطبيعة خارجيّـة والبيئة الاجتماعيّة من أسـرة ومدارس ونظام حكـم وبيئة حضاريّـة ثقافيّة من تـراث وعلـوم وفنون[34].

والواقـع أنّ في حديثنا عن هذه البيئات إشـارة إلى المناخ الإبداعـي الذي يعيش فيـه المبدع ويتعايـش معه ولعلنا نتسـاءل هنا عن ماهية المناخ الإبداعـي وعلاقته بالمبدع؟

يُسـتعمل مصطلـح المنـاخ الإبداعـي في الأدبيّـات المتخصّصة بتسـميات عديـدة مثل: المنـاخ الاجتماعي، والإبداعـي، والوضـع الإبداعـي والعوامـل الاجتماعيّـة والاقتصاديّة والثقافيّة للإبداع... الخ. إلاّ أننا في دراسـتنا الرّاهنـة اعتمدنـا هـذا المصطلـح للدّلالة على الوسـط المباشـر والتّأثيرات الاجتماعيـة النّفسـيّة والاقتصاديّة والثقافيّـة والتّربويّـة المحيطـة بالفرد[35].

وكما سـبق أن ذكرنا آنفـا في العنصر السّـابق أنّ المناخ الإبداعـي هو ذلـك المناخ الـذي يشـمل كلاًّ مـن البيئة الطبيعيّـة والبيئـة الاجتماعيّة والبيئـة الحضاريّة.

ونشـير في هذا السّـياق، أنّ البيئـة الحضاريّة هي من أبرز البيئات التي تتأثّر بها شـخصيّة المبـدع ذلك أنّ الإبداع يتحقّـق في أحضانها. فالفنّان ينشـأ ويطّلع علـى ما تضمّ هـذه البيئة مـن تـراث وقواعد وقيم، وهنا يُـبرز طاقته الخلاّقة ويروضها على مجـاراة القيم المتمثّلة أو معارضتها أو اسـتئصال ما فيها أو الإتيان بأمـور جديدة[36].

وكلمـا زاد اطّلاعه على ذلك واشـتدّ احتكاكه واتّصاله بأمثالـه مـن البارزين في الفن أو العلـم، حـاول أن يهيئ لنفسـه منـزلة بينهم وقد يتجاوز بيئة مجتمعه الثّقافية فيتمثّـل بيئـات ثقافيّة أخرى مـن نوع فنـه أو علمه خارج مجتمعه وهذا يزيد في معرفتـه وقدرته وطاقته الخلاّقة[37].

نلاحـظ ممّا سـبق أنّ مفهـوم المنـاخ الإبداعي يحمل في طيّاتـه أكـثر من معـنى، ولعـل مصطلح «المنـاخ» لا يتعـارض مـع مصطلـح «البيئـة» أو إن صـحّ التّعبير «الجو العـام». والواقـع أنّنـا لا نخيّر مصطلحـا عن آخر في تحريرنـا لهـذا العنصر من البحـث وإنّما تولـدت لدينا قناعـة بأن هـذه المصطلحـات (منـاخ، بيئة، جـو عام) تشـكل مجموعة مـن العوامـل المولّدة للإبـداع. وبالتالي يمكن القـول أنّ المناخ يمثل النماذج والإجراءات اليوميّة كمـا يعيشـها أو يفهمهـا أو يفسّـرها أعضـاء المجتمـع ككل[38]. وعلـى هذا الأسـاس فهـو (أي المنـاخ الإبداعي) يقـوم علـى ثـلاث عوامـل: البيئـة الخارجيّـة، والمناخ الإبداعـي الداخلـي للأفراد داخـل جماعـة والتّفاعل بين أعضـاء الجماعة[39].

يتّضـح لنا مـن خلال مـا سـبق أنّ للمنـاخ الإبداعي مؤثّرات مباشـرة في تكويـن القدرات المبدعة لـدى الفرد وفي العمليّـة الإبداعيّـة في حـد ذاتها ولعلّ هـذا ما يحملنا للقـول بـأنّ لهـذا المنـاخ تأثـيرا واضحاوجليـا في تكوين وترسـيخ الإبـداع الفني لـدى الفرد.

ولقـد تعمّدنـا ربـط العمليّـة الإبداعيّـة بالمنـاخ الاجتماعـي على أسـاس أنّ الفرد المبدع هو جـزء لا يتجزّأ من النّسـيج الاجتماعي لمجتمع ما، وهـو في إبداعه لشيء مـا في مجاله إنمـا هـو تواصل مع أفـراد مجتمعـه الذي تتحكـم فيـه معايير جماليـة ومقومـات فنية.

ولعـلّ في حديثنا عن المنـاخ الاجتماعي، نجد أنفسـنا أمـام حتميّة مفادهـا أنّ هذا المناخ يسـاهم بشـكل كبير في تشـييد الشّـخصية المبدعـة والـتي ترتبـط ارتباطـا وثيقـا بالبيئـة التي يعيش فيهـا. فالمبدع كفـرد من أفراد المجتمـع يعيـش في نسـيج اجتماعـي مترابـط بحيث لا

يمكن أن يحيا حياة خالية من أيّ اتصال مع الآخرين، لذلك فإنّ العائلة تعتبر بيئة، والمدرسة هي أيضا بيئة وكذلك مكان العمل.. كلّ هذه البيئات لها تأثير كبير في مجال الإنتاج الفنّي بصفة عامّة من موسيقى وأدب ورسم[40].

وما من شك أنّه توجد علاقة بين البيئة والظّواهر الجمالية، فلكل جماعة أو طائفة من النّاس أنماط فنيّة معيّنة تولد وتنشأ في رحابها ولا ترتضي سواها. ولهذا فإنّه من الصّعب وجود فن لا يحمل طابع البيئة التي نبع منها. ومن هنا يمكننا القول بأنّ الفنان الذي لا ينتمي إنتاجه إلى مجتمعه لن يضيف إلى تراث ذلك المجتمع شيئا ولن يكون انتماؤه له وشعوره به صادقا لأنّ جذوره لم تمتد إلى أعماق بيئته[41].

فالفنّان له مناخ اجتماعي معيّن ينتج فيه فنّه. فبعض الفنّانين ينتجون فنّا وهم في وسط الجماهير وحيث الصّخب، بينما لا ينتج بعضهم الآخر إلاّ في الأماكن المغلقة والبعيدة عن الضّوضاء، وبعض الفنانين يحبون الموسيقى الهادئة تحيط بهم أثناء انخراطهم في العمل الفنّي، بينما نجد آخرين ينفرون من أي صوت يحيط بهم، ويحبون الهدوء التام يخيم عليهم[42].

إنّ مسألة اندماج الفنان في مجتمعه ليست مستمرة لأن هذا الفنان كثيرا ما ينعزل عن المجتمع عزلة مؤقّتة يلجأ إليها في أوقات الإبداع. ولكنّه سرعان ما يعود ليرتمي في أحضان مجتمعه فيعوّض بذلك عن تلك العزلة ويقدم إنتاجه الإبداعي، إلى أن تأتيه أفكار إبداعيّة جديدة فيعود إلى تلك العزلة من جديد ويتكرّر هذا المنوال طول حياته[43].

## الإبداع الفني في الموسيقى الشعبية

إنّ الفن هو لغة قابلة للفهم والاتّصال تخلق صورا مركّبة على المحيط الاجتماعي وتختزل الخِبرات والتّجارب المتراكمة داخليا لتحدّثنا عن الإنسان التّقليدي، عن محيطه الطّبيعي والاجتماعي، وعن حياته وعن ثقافته وعن تراثه، وعن علاقاته الاجتماعيّة. وبالتّالي فإنّ الفنّ يكشف طبيعة الأفراد وقواعد سلوكهم وأنماط حياتهم العمليّة والفكريّة والشعوريّة.

والفنون التّقليديّة (الأدب، الموسيقى، الرّقص) لها أهميّة بالغة تكمن أساسا في دورها الفعّال داخل المجتمع وتأثيرها في حياة الفرد اليوميّة وفي تعدّد وظائفها وترابطها العضوي باعتبارها وسائل وأدوات عمليّة تقوم بإشباع الحاجات الإنسانيّة المختلفة ماديّة ومعنويّة... وتظهر الأهميّة الفائقة للفنون في المجتمعات التقليديّة من خلال فهم عالم هذه المجتمعات وأنماط حياتهم وسلوكهم وأساليب إنتاجهم وقواعد تفكيرهم وعالمهم الرّوحي السّحري[44].

ولمّا كانت الموسيقى الشعبية من بين الفنون التي تميّزت بثرائها وتنوّعها في أساليبها وأغانيها ورقصاتها، فإنّنا نرى أنّ هذه الموسيقى لابد أن يكون قد أبدعها فرد من أفراد المجتمع لتنتشر بين العامة وتصبح ملكا للجميع بعد أن انصهرت في التراث الشعبي. فالأغنية الشعبية مثلا تكون بسيطة في اللحن والكلمة وتعيش فترات طويلة من الزمن فتنتشر بسهولة وبسرعة في المجتمع فيُنسى مؤلفها وملحّنها وتعيش لتمثّل روح الشعب ومعتقداته، طابعه وعاداته وتقاليده، وكلّما كانت كلمات الأغنية بسيطة وسهلة الأداء أقبل الشعب على ترديدها والحفاظ عليها بعد أن أصبح لهذا العمل الإبداعي والمتمثّل في الأغنية الشّعبيّة دور كبير وأثر واضح في التّوجيه الخلقي والاجتماعي وارتباط وثيق بوجدان الشّعب وعاطفته ومعتقداته[45].

فالموسيقى الشّعبيّة هي نتاج لمجتمع ذي تقاليد عريقة، هذا النّتاج الذي يحمل في طيّاته الكثير من الدّلالات والرّموز التي تعكس ثقافة وتاريخ هذا المجتمع. فمثلا مناسبة إحياء العاشوراء بالجنوب التّونسي[46]، وقد انقطعت منذ أعوام، فإنّنا نجد فيها أغاني شّعبيّة مُحمّلة بموسيقى وكلمات لها دلالاتها ومقاصدها. ذلك أنّ إحياء عاشوراء يعدّ من بقايا تقاليد الشّيعة الفاطميّين منذ تأسيس دولتهم بالبلاد التّونسيّة في أواخر القرن الثّالث، ثمّ رسخت في قبائل الجنوب عند أعراب بني هلال وسليم إثر نزوحهم من صعيد مصر في منتصف القرن الخامس هجري[47].

هــذه الفعاليات هي عبــارة عن مأتم يُقام مــن أجل مقتل الحُســين. فتجتمــع النســوة والفتيــات في مــكان معيّن بعــد صلاة العشــاء ويبــدأن لقاءهن واقفات منشــدات أنشــودة النَّــدب[48] التي يقلــن فيها:

العِينْ[49] يَا شَبَيْبَاتْ[50] عْلَ نْبِينَا قَالُو مَاتْ

العِينْ يَا شِيبْ[51] عْلَ نْبِينَا مَـا هُو عِيبْ[52]

العِينْ يَا شِيبْ الجَنّة عْلَ نْبِينَا مَا هُو مِنَّا[53]

واللّي مَاتِظْهِرْ تِلْعَبْ[54] يَعْطِيهَا شُوكَـةْ عَقرَبْ[55]

إنّنــا وإن أشــرنا آنفــا إلى مبدع الموســيقى الشّــعبيّة فإنّنــا نعني بــه ذلك الفــرد الذي هــو في الأســاس ينتمي إلى مجتمعــه فيكون حتمــا قد انغمس في فكــره وعقيدته وثقافته وهذا ما يؤدّي إلى تشــكيل شــخصيّته الإبداعيّة واقترانهــا بوجدانــه وطباعــه ومزاجــه. وفي هــذا الاتجاه يمكنّنــا القــول بــأنّ شــخصيّة المبــدع في هــذا المجــال تنعكس على العمــل الفنّي الذي أبدعــه فيتبناه مجتمعه ويتداولــه ويحافــظ عليه.

ومن هــذا المنطلــق، ومن موقــع تخصّصنــا العلمي في «اثنولوجيا الموســيقى»، يحقّ لنا دراســة الإبــداع الفنّي في الموســيقى الشّــعبيّة وذلك بمعالجة الجوانب المشخّصة والمتمثّلــة مــن ناحيــة في العمــل الإبداعــي (الأغنيــة الشّــعبيّة) الذي أبدعه الفرد لمجتمعــه فيكون بذلك جزءا مــن الثّقافــة الشّــعبيّة ، ومن ناحيــة أخــرى في الظّروف المحيطة بالشّــخصيّة المبدعة وبالعمليّة الإبداعيّة وما إلى ذلك مــن عناصر الإبــداع الفنّي بشــكل عام.

والواقع أنّ دراستنا للإبداع الفني في الموسيقى الشّعبيّة كانــت وليــدة رأي يقول بــأنّ كلّ مــا يصدر عن الإنســان، ســواء أكان فكرة أو إنجازا، يمكن اعتباره عمــلا إبداعيّا حتى وإن لــم تنطبق عليــه كل المعايير والمتطلّبــات الخاصّة التي تحدّد العمــل الإبداعي بالمعنى الدقيــق للكلمة[56].

وأمام هذا الــرّأي، فإنّنا نرى بأنّ الموســيقى الشّــعبيّة هــي الموســيقى الــتي اســتوحاها مبدعها مــن مجتمعه فتعــبّر عــن ذوقــه ومشــاعره، وهــي كغيرها مــن أنماط التّعبــير الفنّي عمــل إبداعي تنصهر فيــه عناصر متداخلة كالكلمــة واللّحن والمبــدع والمتلقّي.

مواطن الإبداع الفني في الموســيقى الشــعبية من خلال بعض الممارســات الاحتفالية بمنطقة «منزل شاكر»:

## أولاً: تقديم منطقة البحث:

«مــنزل شــاكر» هــي إحــدى معتمديّــات ولايــة «صفاقــس» والــتي تقــع غربــا علــى مســافة 44 كلم، وتحتــلّ موقعــا جغرافيّــا متمــيّزا على أســاس أنّهــا تجاور ثــلاث ولايــات: ولايــة «القــيروان» وولايــة «ســيدي بوزيــد» وولايــة «المهديّــة».

تحــدّ منطقــة «مــنزل شــاكر» مــن الشّــمال كل من معتمديّــة «هْبِــيرَة» و«شِــرْبَان» مــن ولايــة «المهديّة» ومعتمديّــة «الشّــرَارْدَة» مــن ولاية «القــيروان»، أمّا من الجنوب فنجد معتمديّتين هما «عْقَــارب» و«بئر علي بن خليفة» ثمّ وفي الشّــرق، نجد كلا من معتمديّة «الحِنْشَة» و«صفاقــس الجنوبيّــة»، لتحدّها من الغــرب معتمديّة «الرْقَــابْ» مــن ولايــة «ســيدي بوزيد». وحســب آخر إحصائيــة مدّنــا بها مكتــب أرشــيف معتمديّــة «منزل شــاكر»، فإن عــدد السّــكان بهــذه المنطقة هــو 34119 متســاكنا منهم 17179 مــن الذّكــور و16940 إناثا.

إنّ الاســم القديم لمنطقة منزل شــاكر هــو «ترياڤة» «Teryaga» وقــد أجمعت الرّوايــات على هذا المصطلح إلا أنّهــا اختلفت في مدلوله، حيث أنّ هنــاك من يقول بأن هذه المنطقة كانــت تدعى «ترياڤــة» لصعوبة الحياة بها وملوحــة مائهــا[57]، ورأي آخر يقــول بأن المنطقة سُــمّيت بـ«ترياڤــة» نســبة إلى نبــات يســمى بـ«الترياڤ» كان متواجــدا بالجهــة وهو ذو طعــم مُر يُــداوى بــه من لدغ الحيوانات السّــامة[58].

وبالّرجوع إلى معجم «لســان العرب»، فإن «التّرياق» بكســر التاء هــو دواء السّــموم... وكانت العرب تســمّي الخمر ترياقــا و«ترياقة» لأنها تذهــب الهم[59].

ولئن اختلفت الرّوايات في مدلول الاسم القديم للمنطقــة، فإنهــا تتّفق على اسم واحد وهو «ترياڤة» الذي استُبدل باســم «منزل شاكر» كنتيجة للــدّور الفعّال لأبناء الجهة خلال الحركة الوطنيّــة ضدّ المستعمر الفرنسي وذلــك تخليــدا لــروح الزّعيم الوطني الهادي شــاكر[60،61].



ما من شك أن منطقة «منزل شاكر» لها تاريخ قديم كغيرها من المناطق التونسية، إلا أننا، وأمام ندرة المصادر وشحّ الروايات الشفوية، وجدنا صعوبة في التعمق في تاريخية المنطقة، لذلك حاولنا قدر المستطاع تقديم لمحة تاريخية، حتى وإن بدت مقتضبة، إلا أنها تقدّم لنا فكرة حول ماضي وتاريخ منزل شاكر.

## ثانياً: لمحة عن بعض الممارسات الاحتفالية بمنطقة «منزل شاكر»:

إن لمنطقة منزل شاكر عادات وتقاليد[62] تداولتها الأجيال عبر سنين عديدة. وهي عادات قد تختلف وقد تتشابه من عمادة إلى أخرى. ولعلنا نعني بالعادات والتّقاليد في هذه المنطقة تلك المرتبطة بالممارسات الاحتفالية الدّينيّة منها والدّنيويّة فضلا عن بعض المجالات الأخرى كموسم جني الزيتون.

عديدة هي الاحتفالات بمنطقة منزل شاكر وهي احتفالات عادة ما تكتسي صبغة شعبيّة أي يشارك فيها عامّة النّاس وأخرى تتّخذ إطارا ضيّقا وهو العائلة.

ومن هذه الاحتفالات نذكر الاحتفال بالمولد النّبوي الشّريف ورأس السّنة الهجريّة ويوم عاشوراء بالإضافة إلى الحضرة التي تُقام في إحدى أضرحة الأولياء الصّالحين مصاحبة ببعض الطّقوس.

ففي المولد النّبوي الشّريف تُقام مجالس دينيّة يُرتّل فيها القرآن الكريم، وبالتالي يجتمع شيوخ وكهول وشباب المنطقة في هذا الحدث الديني، كما يقع إعداد أكلة خاصّة بهذه المناسبة الدينية وهي «العْصِيدَة»[63].

أمّا الاحتفال برأس السّنة الهجريّة فهو لا يختلف كثيرا عن المولد النّبوي الشّريف على اعتبار أنّه يُرتّل فيه القرآن أيضا في هذه المناسبة. إلاّ أنه يقع إعداد أكلة تسمى بـ«المْلُوخِيّة»[64].

وفي ما يخص يوم عاشوراء فإنّ الاختلاف في الاحتفالين السابق ذكرهما يكمن أساسا في الأكلة التي يقع إعدادها حيث يتمّ طهي «الكُسْكْسِي بالكَرْكُوشْ»[65].

أمّا بالنسبة لزيارة مقام أحد الأولياء الصّالحين، فإن هذا الاحتفال يكون على نطاق شعبي واسع حيث يشارك فيه جميع أفراد مجتمع منطقة منزل شاكر. وقد نجد في بعض زيارات الأولياء الصالحين عادات وتقاليد خاصة لكل ولي صالح. وبشكل عام، وعند زيارة مقام ولي، يقوم الزّائر بجلب ذبيحة ليتم توزيعها على الفقراء، بعد ذلك يقوم بزيارة الضريح فيدعو ما شاء من الدّعاء ثم تختتم هذه الزّيارة بإقامة حضرة تنشد فيها بعض المدائح لهذا الولي[66].

وإلى جانب هذه الاحتفالات التي تتّخذ طابعا دينيّا في ممارساتها، نجد أيضا الاحتفال بالعرس التقليدي والاحتفال بالختان اللذين يعتمدان على مراحل عديدة وهي[67]:

**بالنسبة للعرس التقليدي:**

يقام العرس التقليدي على مراحل وهي:

- الجَبْهِيَّة: يقوم أهل العريس بخطبة أهل العروس من أبيها بعد أن يقع اختيارها من طرف الأم، ثم يتمّ تحديد قيمة الشرط بين الأهلين لتُقرأ الفاتحة فتعقبها زغاريد النسوة إعلانا عن رضا العائلتين بهذه المصاهرة.

خْذِيتِي نَدِّكْ مِنْ نَدَّهْ[68]

يْدِيرِكْ[69] وَرْدَة عْلَى خَدَّه

عْرِيسِكْ خَارِجْ مِنْ دَارَهْ

والْوَرْدْ يْمِينًا وْيْسَارَهْ

عْرُوسِتْنَا انْشَاءْ اللهْ نَوَّارَة

فِي وِسْطْ قْلُوبْ النَّغَّارَة[70]

يَا عْرُوسِتْنَا نْوَصِّيكْ وْصَايَة

إذَا يْدْهُولِكْ[71] عْلَى غَفْلَة

قُولِي نْعَمْ مَا تْقُولِي لاَ

- نْهَارْ الكُسْكُسِي[72]: يعتبر هذا اليوم الانطلاقة الفعلية للعرس حيث يتم فيه رحي القمح و«الشعير»، ثم تأتي عملية «التْكَسْكِيسْ» من طرف النسوة في جوّ احتفالي بهيج.
- نْهَارْ «تَشْعِيلْ النَّجْمَة»: يقع إشعال كومة من الحطب في هذه الليلة للدلالة على بدء سهرات العرس.
- نْهَارْ الكِسْوَة: وهو يوم جلب كسوة العروس من طرف أهل العريس والمتمثلة في مجموعة من الحُليّ الفضّي، بالإضافة إلى «العْلاَقَة»[73] والتي تحتوي على مجموعة من الأدوات اللازمة لزينة العروس.
- نْهَارْ الحِنَّاءْ: هي الليلة التي يتم فيها تخضيب يدي ورجلي العروس من طرف «الحنّاية» وسط حضور مجموعة من النسوة.

مِدّي إيدِكْ لِلْحِنَّاء ارْخِ[74] لِيَدَيَّ

يَا أُمُّ[75] الخْوَاتِمْ الذَّهَبِيَّة

مِدّي إيدِكْ لِلْحِنَّاء وارْخِ الصّْوَابِعْ

يَا أُمُّ الخْوَاتِمْ بِالطَّابَعْ[76]

- نْهَارْ «الصْخَابْ»: يوم تحضير وترتيب «الصْخَابْ»[77] في شكل عقود لتتزين بها العروس في الليلة الكبيرة.
- نْهَارْ الرَّاحَة: في هذا اليوم، يأخذ أهل العروسين نصيبهم من الراحة، كما يتم التحضير لمظهر العريس ولباسه استعدادا للاحتفال بالليلة الكبيرة.
- اللِّيلَة الكْبِيرَة: تكون هذه الليلة بمثابة ختام سهرات العرس بمنطقة منزل شاكر، حيث يتم منذ صباح هذا اليوم عملية «العَرْضَانْ» أي دعوة الأهالي للحضور وتوزيع الطعام عليهم. كما يقع تشييد «بِيتْ الشَّعَرْ» ليكون بمثابة الركح الذي سيخصص للاحتفالات في هذه الليلة[78] وفي عشية هذا اليوم يقع تحضير «الجَحْفَة»[79] من طرف أهل العريس لتتوجّه بعد ذلك إلى بيت العروس فتحملها إلى مقر الاحتفال بالعرس.

**بالنسبة للختان:**

- مرحلة شراء الكسوة: حيث يتم شراء كسوة المطهّر وعرضها على الأهل.
- مرحلة «الحَمَّامْ»: يقع فيها الذهاب إلى الحمّام واصطحاب «المطهّر» رفقة الأهالي والأقارب من النسوة اللاّئي يقمن بالغناء وهو ما يسمّى بـ«الجُرّاد».
- مرحلة «الحِنّة»: وهي المرحلة التي يتم فيها وضع الحنّة على يد «المطهّر» ليقع الاحتفال بعد ذلك في السهرة صحبة فرقة «المْزَاوْدِيَّة»[80].
- مرحلة «الطْهُورْ: وهي المرحلة الأخيرة في هذا الاحتفال حيث يقع ختان الولد نهارا والاحتفال بذلك ليلا.

## ثالثاً: مقاربة تحليليّة لعناصر الإبداع الفنّي في جُرَّاد «عَ المَشْمُومَة»:

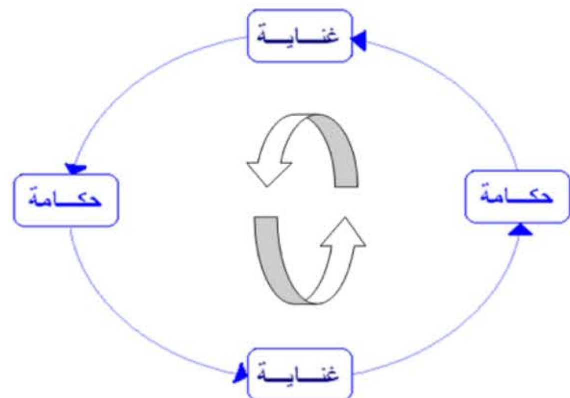
1. التعريف بالنمط الغنائي: «الجُرَّادْ»:

يعرف أيضا بـ «التَّجْلِيبْ» أو «التَّجْرِيدْ»، وكلاهما يحمل نفس المعنى. و«الجُـرَّادْ» لغة هو مصـدر من فعل جَـرَّدَ يُجَرِّدُ تجريـدا، وجَرد الشيء يجرده جردا وجـرده: أي قشره. وجـرد الجلد يجرده جـردا أي نـزع عنه الشعر. ويقـال رجل أجـرد أي لا شعر عليـه. وجـرد الكتابة أي عراهـا من الضبط والزيـادات والفواتح[81].

أمّـا اصطلاحا فـإن «الجرّاد» هـو نمط غنـائي يتميّز عن الصوت بمصاحبته لآلـة إيقاعيّة، وهـو غناء يؤدى من طرف النسـوة طيلـة أيام العرس التقليدي. وتسـمى المـرأة التي تؤدي هذا النمط بـ«الغَنَّايَـة» أو بـ«المْجَرْدَة». أمـا النسـوة اللائي يـردّدن من وراء هـذه الغَنَّايَـة فيطلق عليهن اسـم «الحَكَّامَة».

ومن هذا المنطلـق فإن «الجُرَّادْ» يمكـن اعتباره نمطا غنائيـا جماعيـا يعتمد في أدائـه على التناوب بـين الغناء الفـردي (الغَنَّايَة) والغناء الجماعـي (الحَكَّامَة).

ونـورد فيمـا يلـي رسـما بيانيـا نوضح فيـه طريقة تداول الغنـاء بين «الغَنَّايَـة» و«الحَكَّامَـة» المعتمدة في أداء الجـرّاد:




وحسـب ملاحظاتنـا الأوليّـة، والـتي دونّاهـا في خضـم عملنـا الميـداني، فـإنّ هـذا النمـط الغنـائي يعتمـد طيلـة أدائـه علـى جملـة لحنيـة واحـدة تكـون في الظاهـر بسـيطة[82]، تتكـرّر في مختلـف الأبيـات الشـعريّة، ولعـلّ هـذا مـا يفسّـر شـيوع هـذا النمـط الغنـائي لـدى أهـل المنطقـة وتواجـده في مختلـف احتفالاتهـم.

يكون غناء هـذا النمط مصاحبا بآلـة إيقاعية عادة ما تكون آلـة «الدَّرْبُوكَـة»[83] والتي كثيرا ما نجـد «الغَنَّايَة» هـي التي تنقـر عليهـا. أمّـا فيما يتعلّـق بالمواضيـع التي تتناولهـا أغاني الجُرَّادْ فهـي متعددة لعـلّ أبرزها تلك التي تهتـمّ بإبراز صفـات الرجل كالعريس أو أحـد الحضور في المحفـل، إلى جانب موضـوع حقوق المرأة وذلـك بالمطالبة ضمنيّـا بمسـتحقّاتها في الحيـاة ورغبتهـا في الخروج من سـيطرة الرجل. وقـد أفادتنا إحـدى المخـبرات[84] أنّ هذا النمـط الغنائي يـلازم المـرأة بمنطقة منزل شـاكر في بيتها وفي عملها وفي احتفالاتها شـأنها شـأن باقي نساء الأرياف، وبالتالي يمكـن القول بأنّ «الجُرَّادْ» يمثّل للمرأة متنفّسـا للترويح عن نفسـها أمام مشـاغل الحيـاة ومصاعبها.

2. دراسة الجانب الأدبي:

النص الشعري للجراد:

وِيَـا صَـلاَةْ عَـلَـى نْبِيـنَـا

وِعَـلـّـي جَـانَـا وْهَـنَّـانَـا

ومَـرْحَـبَـا بِـالـلّـي جَـانَـا

وأَهْـلاَ وْسَـهْـلاَ وْمَـرْحَـبَـة

وهُـرّوا وآحْـمُـولاَ عِـرْسَـا

وِالـوَهْـرَة لْبَـابَـا وُجَـدَّه

وبَـانِـي الـدَّارْ وُمْـعَـلاَّهَـا

وخُـويَـا غْـزَالْ يَـلْعَـبْ فِيـهَا

ولاَّ عَـصْـفُـورِ الـجَـرْدَة

ويِنَـقّـِزْ مِـنْ وَرْدَة الـوَرْدَة

ونْجِـيـبْ غْـنَـايَـا ونْـقُـولاَ

فِي حَـمْـدَة مَـاهُـوشِ خْسَارَة

وْحَـدَة عَـصْـفُـورِ الجَـرْدَة

ويِـنَـقّـِزْ مِـنْ وَرْدَة بِـيـضَـة

وْحْـيَـاةِ الـرَّاسْ نَـايَـا وْهُـوَّ

يَضْرَبْهَا وْمَا يْطِيقْشْ فِيهَا

نَايَا الرَّاجِلْ مُوشِ مْرَا

وْحَمْدَه رَاتُو الحُرِّيَّة

وِبْيِّكْ يَا غْزَالْ الصَّحْرَة

يَرْتَعْ وِيرَوِّحْ وَحْدَه

وِيَا بْرَيِّكْ سَلِّمْ حَمْدَه

سَعْدِي وَعْطَانِي المَوْلَى

قِدُّوا القَنْ قِدُّوا كَارَه

وِلْدِ العَرْشْ عْلَى كُبْرَه

نْهِزْمَاكَه بِدَيَّه

لاَ ثَمَّة طُفْلَة قْطِعِيَّة

خْوَانِي ثْنِينْ حْنِي ثْلاَثَة

آسْمَا اللّه وِالخُوفْ مْنَ اللّه

ونْجِيبْ غْنَايَا ونْقُولَه

وِيْفِ خُويَا مَاهُوشِ خْسَارَة

ويَعْرَفْنِي وْمَا يْطِيقْشْ يْفِ

يَا حَجَّابْ بَرَّة وِإيجَه

وْيَا حْبَابِي يَا شَرْعَ اللّه

وْمَا دَايِمْ كَانْ وَجْهَ اللّه

وْلاَ نِبْكِي لاَ نْقُولْ شْبِيَّه

شَطْرِ الدُّوَّارْ شَطْرَة لِيَّه

وِثَمَّ ريتِي جِمْلِيَّة

وْحَيْدِ البِلِي ها عَالِيَّة

**الموضوع:**

اتّخذ النّص الشّعري لهذا النّموذج الغنائي غرض الغزل والوصف والمدح، حيث أنّه وقع اعتماد العديد من الصّور الشّعريّة التي تصف وتعدّد تارة محاسن العريس وتارة أخرى خصال الأخ والأحباب من العائلة. كما نجد معاني تدلّ على التّباهي والتّفاخر بالشّهامة والأخلاق وما إلى ذالك من الصّفات الحسنة لدى أفراد العائلة.

**شرح المفردات:**

| المفردات ( باللهجة المحليّة ) | المفردات ( باللغة العربية ) |
|---|---|
| المَشْمُومَة | باقة من زهرة الفلّ أو الياسمين |
| مْعَلاَّهَا | مُشَيِّدَهَا |
| هُورُوا | أَقْبَلُوا |
| قْطِعِيَّة | أصحاب السوء |
| حَجَّابْ الله | ستر الله |
| تْحُض | تجوز |
| فْرِنْدِسْ | سريع |
| الحَنَّانَة | الغالية |
| مْعَامِيرَه (جمع معمورة) | المعمورة هي بيت صغير يشيّد من الحطب |
| الوَهْرَة | الوَقَارْ |

**الشّكل الخارجي للنص الشعري:**

حسب ما ورد في النّص الشّعري ومن خلال أشطره الشّعريّة فإنّ الشّكل الخارجي لهذا النّص بدا وكأنّه شبه منتظم على مستوى تواتر الرّوي فيه ذلك أنّنا لم نجد التزاما تامّا بـرويّ موحّد للأشطر الشّعرية. حيث أنّنا نجد في بعض الأحيان اتّباعا لروي معيّن مثال ذلك:

وْلاَ نِبْكِي لاَ نْقُولْ شْبِيَّه

شَطْرِ الدُّوَّارْ شَطْرَة لِيَّه

وِثَمَّ ريتِي جِمْلِيَّة

وْحَيْدِ البِلِي ها عَالِيَّة

وقد نجد أحيانا أخرى عدم الالتزام والتقيّد بنظام الرويّ الموحّد مثال ذلك:

وَحْيَـاةِ الـرَّاسْ نَـايَـا وْهُـوَّ

يَـضْرَبْهَـا وْمَـا يْطِيـقِشْ فِيهَا

نَـايَـا الـرَّاجِـلْ مُـوشِ مْـرَا

وْحَـمْـدَه رَاتُّـــو الحُـرِّيَّــة

**إبداعيّة النّص الشّعري:**

في محاولـة منّـا لاسـتخراج مواطن الإبداع الشّـعري في هـذا النّمـوذج الغنـائي، سـنتطرّق إلى دراسـة بعـض الصّور الشّـعريّة والبحـث في جماليّة المفردات المشـيّدة لهـذه الصّورة. ومن البديهـي القول بأنّ النّص الشّـعري هو لشـاعر مجهول على اعتبـار أن المضمـون الأدبي لهذه الأغنية قـد تم تداوله شـفويا وتناقله بصفـة تلقائيّة لا شـعوريّة بين الأجيـال دون بحث عـن صاحبه.

لقـد احتوى هـذا النّص الشّـعري جملة مـن الصّور الشّـعريّة الـتي اعتمـدت علـى أسـلوب الاسـتعارة والتّشـبيه مثـال ذلك:

وَلاّ عَـصْفُـورِ الجَـــرْدَة

وينَـقِّـزْ مِـنْ وَرْدَة الـوَرْدَة

إن تشـبيه الأخ بالعصفور وتواجـده في الحديقة وهو يتنقـل مـن وردة لأخـرى، صورة شـعريّة تعكـس حالة المـرح التي يعيشـها هـذا الأخ وكذلك حالة العشـق التي يعيشـها الشّـاعر. والملاحظ في هـذه الصّورة الشّـعريّة هي تلك اللّوحـة الطبيعيّـة التي نقلتها بعـض المفردات كـ«الجَـرْدَة» و«الـوَرْدَة» و«العُصْفُورْ».

وفي موضـع آخـر مـن النّص الشّـعري نجد تشـبيها بالغـزال لـلأخ، فقيل:

وبَـانِـي الـدَّارْ وُمْـعَـلاَّهَـا

وخُـويَا غْـزَالْ يَـلْعَـبْ فِيـهَا

3. دراسة الجانب الموسيقي:

– النّص الموسيقي [85]:






- التّحليل اللّحني:

اعتمادا على التّسـجيل الصّوتي، توصّلنا إلى استنتاج، أنّ هـذا النّمـوذج الغنـائي يمثّل وحـدة لحنيّـة متكاملة تمّت إعادتهـا 65 مرّة.

وقـد اشـتملت هـذه الوحـدة اللّحنية علـى بيـت شـعري بالإضافـة إلى اللاّزمـة الشّـعريّة، إن صـحّ التّعبير، ع المشـمومة، الـتي تسـبق كل بيـت شـعري علـى مـدى كامـل الأغنيـة.

والجديـر بالذّكر أنّ هذه الوحدة اللّحنيّة قد اشـتملت علـى عشـر مقاييـس خُصّصـت الأربـع الأولى منهـا علـى لفـظ «ع المشـمومة»، وقد تـمّ أداؤهـا من طرف المجموعـة الصّوتيّـة (الحكّامة).




أمّا فيما تبقّى من مقاييس، فهي للبيت الشّعري الذي تم أداؤه بصفة فرديّة من طرف امرأة (الغنّاية).





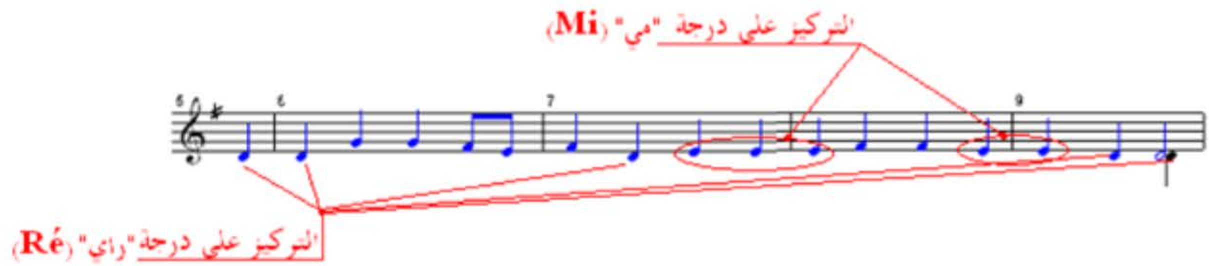




إنّ أبرز ما يميّز هذه الوحدة اللّحنيّة هو احتواؤها على انتقالات رباعيّة (راي/صول) وثلاثيّة وأخرى ثنائيّة (راي/مي)



كما تميّزت بتركيزها على درجة الدّوكاه وهذا ما يؤكّد لنا بأنّ هذه الأخيرة تمثّل درجة ارتكاز لحن هذا النّموذج الغنائي، هذا بالإضافة إلى التّركيز أيضا على درجة الـ« مي » وذلك في بعض المواضع من الخط اللّحني العام من هذا المثال الغنائي.




- المجال الصّوتي:

اعتمادا على التّرقيم الموسيقي فإنّ المجال الصّوتي لهذا المثال الغنائي يمتدّ من درج «الكَوشْت» إلى درجة «النَّوا».

- التّحليل الإيقاعي:

اعتمادا على التّسجيل الصّوتي، لاحظنا أنّ أداء المثال الغنائي كان موزونا، ذلك أنّنا تحسّسنا نبضا إيقاعيّا عند الغناء وبالتّالي فقد توصّلنا إلى تحديد دورة إيقاعيّة تحتوي على بيضاوين لذلك فإنّ الدّليل الإيقاعي الذي اعتمدناه عند التّدوين الموسيقي كان ¢ .

وفي هذا السّياق تجدر بنا الإشارة إلى أنّ غناء المرأة كان باعتماد أسلوب ما يُعبّر عنه موسيقيّا « أنكروز» «anacrouse»، وقد أكّد لنا هذا التّحليل الإيقاعي أداء المجموعة الصّوتيّة (النّسوة) حيث أنّ بداية أدائها كان في آخر وقت من أداء المغنيّة.

أمّا بالنّسبة للخلايا الإيقاعيّة فقد استخرجنا النماذج التّالية:





والجدير بالذّكر أنّ الحركة الإيقاعيّة لأداء المثال الغنائي حسب ما ورد في الوثيقة المسموعة كانت في نسق

تصاعـدي بحيـث أنّ في بداية الغناء كانت الحركة الإيقاعيّة متوسّـطة السّـرعة = 91 لتكون في الأخير سـريعة = 120.

علاقة الإيقاع اللفظي في النص المغنى بالإيقاع الموسيقي:

الملفوظ الشعري — ويا حبابي يا شرع الله — وما دايم كان وجه الله

الملفوظ المغنى — ع المشومـة — هلالالاع لـ

الوزن الموسيقي

يتّضـح لنـا مـن خـلال تحليلنـا للملفـوظ الشّـعري وللملفـوظ المغـنَّى وعلاقتهمـا بالـوزن الموسـيقي، أنّ البيـت الشّـعري مـن الأغنيـة تضمّـن أربعـة عشـر مقطعـا لفظيّـا، بحيـث أنّ كل شـطر مـن هـذا البيـت احتـوى علـى سـبع مقاطـع. وبالتّـالي يمكننـا الإقـرار بوجـود التّناظـر علـى المسـتوى الكـمّي للمقاطـع في الملفـوظ الشّـعري.

وعلـى اعتبـار أنّ الـوزن الموسـيقي المُعتمـد في أداء هـذا المثـال الغنـائي «ع المشـمومة» اتّخـذ البيضـاء كوحـدة إيقاعيّـة (¢)، فإنّنـا تعمّدنـا اختيـار السّـوداء كوحـدة لتحديـد النّقـرات في الملفـوظ المُغـنّى، وذلـك تسـهيلا لعمليّـة التّحليـل، ولعلّنـا بهـذا التّمـشي المنهـجي نحـاول إبـراز عمليّـة التّطويـع الحاصلـة بـين البيـت الشّـعري والـوزن الموسـيقي سـواء أكان هـذا التطويـع بتمديـد بعـض المقاطـع اللّفظيّـة أو بإضافـة مفـردات أو ترنّمـات حـتى يسـتقيم الـوزن الموسـيقي مـع الملفـوظ المغـنّى.

فمثـلا وقـع إضافـة كلمـة «ع المشـمومة» في بدايـة البيـت وترنّمـات «يـا لالالا» في آخـره. وتبقـى هـذه الإضافـة بهـدف استقامة الـوزن الموسـيقي مـع هـذا البيـت الشّـعري. أمّـا علـى مسـتوى مـا تـم تمديـده، فإنـه وقـع تمديـد مقطـع «لـه» وذلـك بإضافـة نقـرة خـلال لفظـه مغـنى.

| | الله |
|---|---|
| الملفوظ الشعري | |
| الملفوظ المغنى | |

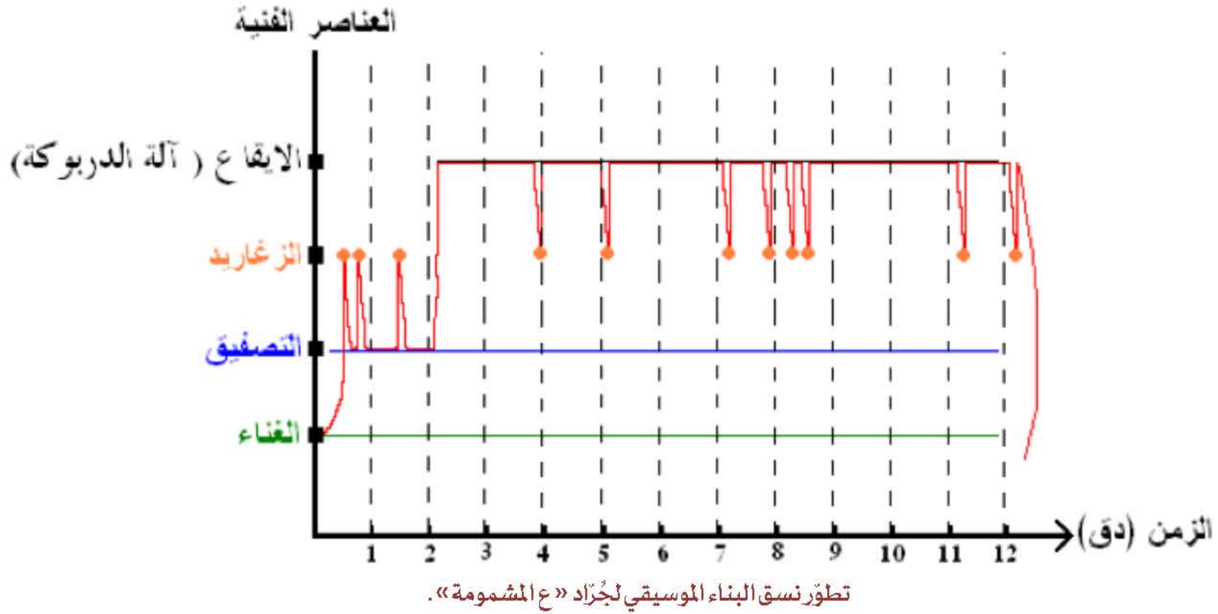
- إبداعيّة البناء الموسيقي:

اعتمادا على الوثيقة المسـموعة (التّسجيل الصّوتي)، فإن جُرّاد «ع المشـمومة» اسـتغرق أداؤه 12 دقيقة و44 ثانيـة. وقد احتـوى البنـاء الموسـيقي لهذا الجُـرّاد على أربع عناصر فنيّة تمثّلت بالأسـاس في الغنـاء والتّصفيق والزّغاريد والمصاحبة بآلـة الدّربوكة.

شـكّلت هذه العناصر المشـهد الخـارجي لجُـرّاد «ع المشـمومة»، والتي سـاهمت إلى حد كبير في خلق جماليّة على مسـتوى التّنفيذ الموسـيقي لهـذا الجُرّاد.

ونورد فيما يلي رسما بيانيّا نوضّح من خلاله تطوّر مسار البناء الموسيقي لجرّاد «عَ المشمومة» انطلاقا من عناصر فنيّة متنوّعة بين الإيقاع والزغاريد والتصفيق والغناء:

اسـتُهل جُـرّاد «ع المشـمومة» بالغنـاء الـذي تراوح بـين فـردي وآخـر جماعي. وهـذا مـا يُعتـبر خاصيّة من خاصيّـات هـذا النّمـط الغنائي الـذي يعتمـد أداؤه على التّنـاوب بين الغنـاء الفردي (الغنّايـة) والغناء الجماعي (الحكّامـة). وتجـدر الإشـارة في هـذا الصّـدد إلى أنّ أداء




تطوّر نسق البناء الموسيقي لجُرّاد «ع المشمومة».

«الغَنَّايَة» اشتمل على جُل الأبيات الشّعريّة، بينما اقتصر أداء «الحَكَّامَة» على لفظة «عَ المَشْمُومَة».

وقد ظهر عنصر التّصفيق في هذا النّمط الغنائي مباشرة بعد أداء «الغَنَّايَة»، ولعلّ هذا ما يفسّر أنّ هذه الأخيرة قد أعطت ضمنيّا الحسّ الإيقاعي للحَكَّامَة ما أدّى بهنّ إلى التّصفيق بشكل منتظم. والجدير بالذّكر، في هذا السّياق، أنّ عنصر التّصفيق، منذ ظهوره، صاحَب الغناء إلى نهايته. ومباشرة بعد التّصفيق، وخلال أجزاء من الثّانية، ظهر عنصر فنّيّ آخر وهو الزّغاريد.

وإن كان عنصرا التّصفيق والغناء متواصليْن على مدى كامل المثال الغنائي، فإنّ عنصر الزّغاريد كان متقطّعا بحيث تواجد إحدى عشر مرة على مدى كامل الجُرّاد وقد اختُتِم به ليكون بمثابة الإعلان عن نهاية غناء الجُرّاد (القفلة).

على مستوى الدّقيقة الثّانية من المدّة الزّمنيّة المستغرَقة في أداء جُرّاد «ع المشمومة»، ظهر عنصر جديد وهو الإيقاع والذي تمثّل في حضور آلة الدّربوكة ليُصاحب الغناء بقيّة الجُرّاد، ولعل أبرز ما يجب الإشارة إليه هو ذلك النّسق التّصاعدي الذي شهدته الحركة الإيقاعيّة للوزن الموسيقي وكنّا قد بيّنّا ذلك آنفا في التّحليل الإيقاعي.

إنّ أبرز ما يمكن استنتاجه في خضم دراستنا لإبداعيّة البناء الموسيقي لجُرّاد «ع المشمومة»، هو ذلك التّطور الذي شهده البناء الموسيقي انطلاقا من العناصر الفنّيّة والتي كانت تباعا: الغناء والتّصفيق والزّغاريد وأخيرا الإيقاع. كل هذا يقودنا لإبراز إبداعيّة على مستوى تشييد الشّكل الخارجي للجُرّاد الذي، وإن حاولنا إبرازه عن طريق التّحليل، فإنّه دون أدنى شكّ، هو إبداع فطري وتلقائي من لَدُن هذه الفئة من مجتمع منزل شاكر، والذي ربّما قد يكون وُرِث كما هو عليه اليوم، أو ربّما يكون قد أُدخلت عليه بعض الإضافات على مستوى بنائه الموسيقي دون تغيير من جوهره ومضمونه.

## خاتمة:

إنّ ما تقدّمنا به في دراستنا هذه لا يعدو أن يكون سوى ملامسة بسيطة في مسألة الإبداع الفني للموسيقى الشعبية التونسية وذلك انطلاقا من عيّنة من الموروث الغنائي الشعبي لمنطقة «منزل شاكر».

هذه الدراسة التي حاولنا قدر الإمكان أن تكون شاملة الأبعاد: بمعنى البعد النظري أي الاعتماد



على تلك الدراسات العلمية التي اهتمّت بدراسة الإبداع والعملية الإبداعية في مفاهيمها ونظرياتها وكذلك البعد الميداني العملي أي الاعتماد على الميدان كمنطلق لدراسة النمط الغنائي من حيث هو ممارسة موسيقية تتفاعل فيه عناصر فنية متعددة تكون هي بدورها الفاعلة في تشكيل الإبداع الفني بشكل عام لهذه الممارسة.

والواقع، أنّنا تعمّدنا اختيار ثلاث أنماط غنائية متداولة في مجتمع منزل شاكر في أفراحهم وأتراحهم والمتمثلة أساسا في نمط «الصوت» و» الجُرّاد» وكذلك «الأغنية الشعبية». والجدير بالذكر أنّ دراستنا لهذه الأنماط كانت في سياقها الطبيعي التي مورست فيه وانبثقت منه ونعني بذلك « العرس التقليدي» الذي خصّصنا له عنصرا كاملا بالدراسة والتحليل.

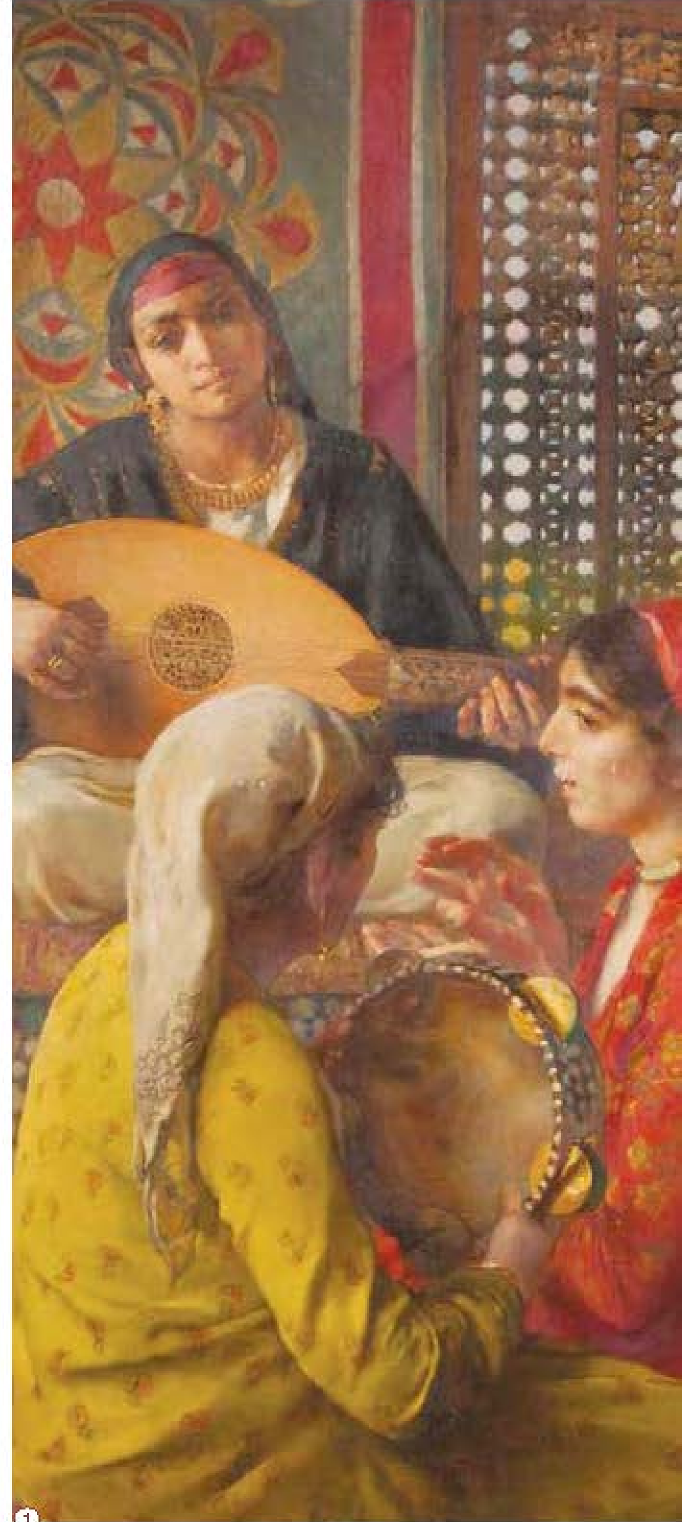
وبشكل عام، وعلى مستوى الجانب الموسيقي في مختلف النتاجات الإبداعية التي قمنا بتحليلها، لاحظنا أن اللحن الأساسي لكل من الأنماط الغنائية تكوّنت من جمل قصيرة تحتوي على حركات لحنية «بسيطة» وانتقالات صوتية مختلفة ومتنوّعة بين الثنائية والثلاثية والخماسية وقد انحصرت أغلبها في مسار لحني لا يتعدّى الخمس درجات من السلم الموسيقي، ومهما تكن «بساطة» ألحان هذه الأنماط الغنائية فإنّها تنقل إلينا إبداعا فنيّا يتّسم بالتلقائية وهو ما جعلها مميّزة في بنائها العام بدءا من مضمون النص الشعري مرورا بالصياغة اللحنية وصولا إلى أسلوب الأداء.

• الهوامش

1. عبد الله (علي)، "وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة"، الحياة الموسيقية، ع35، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2005، ص. 14.
2. الجرجاني (علي بن محمد شريف)، كتاب التعريفات، طبعة جديدة، بيروت، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، 1985، ص. 6.
3. آية عدد 117 من سورة البقرة.
4. آية عدد 2 من سورة العلق.
5. قوله تعالى: ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (سورة البقرة، آية عدد 117)
6. ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، مج.2، طبعة جديدة محققة، بيروت، دار صادر، ص. 37.
7. المعجم الوسيط، ط.4، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص. 43.
8. خزندار (عابد)، الإبداع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص. 3.

أ. رضي السمّاك - البحرين

# لمحات من تاريخ وتراث الموسيقى العربية



لم يأتِ نهوض الحركة الفنية للغناء والموسيقى العربية الذي شهده تاريخنا المعاصر بدءا من عصر النهضة العربية في أواخر القرن التاسع عشر، ومروراً بالربع الأول من القرن العشرين، وانتهاء بنهاية الربع الثالث منه حيث بدأ العد التنازلي لأفول عصرها الذهبي؛ نقول: لم يأتِ هذا النهوض من فراغ لولا أنه وليد تراث فني عظيم العراقة يضرب بجذوره التاريخية القريبة إلى حضارتنا العربية الإسلامية التي كانت بدورها وريثة تراث من فنون الحضارات الكبرى التي نشأت على أراضي الوطن العربي، وعلى الأخص في مشرقه، كالفرعونية في مصر والبابلية والسومرية في وادي الرافدين.

واللافت ثمة خاصية مشتركة لنشأة الموسيقى ليست بين الحضارة العربية - الإسلامية والحضارات التي سبقتها فحسب، بل وبينها مجتمعة وبين سائر الحضارات الموسيقية العالمية؛

وتتمثل في ارتباط نشأة الموسيقى العالمية بالدين منذ أقدم العبادات والحضارات القديمة. فقد ارتبط فن الموسيقى الذي بلغ درجة من التطور والإتقان بطقوس المعابد في بابل وسومر في حضارات العراق. كما كانت الموسيقى مزدهرة في بلاد فارس المجاورة لبلاد الرافدين[1]. كما كانت ذات علاقة بعباداتهم واهتم ملوكهم بها، وكذلك الحال في بلاد الروم، وقد تأثر العرب بتيارات هذه المدنيات الموسيقية تأثراً عظيماً، انعكس على الشعر الجاهلي[2]. وكانت الجزيرة العربية على اتصال وثيق بالشعوب والأقوام المجاورة في بلاد الرافدين، وجماعات اليهود، والإغريق. وكان عرب الجزيرة واليمن معتادين على الحداء للتغلب في رحلاتهم على وحشة الصحراء ويحرص الحدّاء العربي على أن يكون إيقاع أقدام ناقته متفقة وأوزان الحداء. ولعل أول إشارة واضحة إلى قدِم الموسيقى العربية هي على نقش آشوري يعود إلى القرن السابع قبلا الميلاد[3].

## العلاقة بين الشعر والموسيقى والرقص والغناء :

ويتضح لنا جلياً مما تقدم عما هو متعارف عليه لدى المؤرخين والباحثين الموسيقيين ما يجمع الشعر والغناء والموسيقى والرقص من ترابط وتداخل متينين؛ فمن جهة الشعر من المتعذر أن تجد أمة من الأمم تمتلك تراثاً شعرياً عظيماً وليس لها عشقاً للموسيقى، وهذا ما يؤكد عليه على سبيل المثال المفكر وأستاذ الفلسفة المصري فؤاد زكريا: «إن العلاقة بين الموسيقى والشعر تبلغ من التشابك حداً أصبح من العسير معه.. تحديد أيهما الأسبق» فهناك نظريات تؤكد أن اللغة التي يصاغ فيها الشعر أسبق. وأن أصل الموسيقى هو القدرة الصوتية اللغوية. وهناك نظرية أخرى ترى ان الموسيقى هي أصل الإيقاعات جميعاً[4]. كما أن إيقاع اللغة الكلامية، والشعرية بوجه خاص، كان له تأثيره في عدد غير قليل من الموسيقيين، وكثرة من الشعراء هم من ذوي النزعة الموسيقية[5]. لذا نجد الموسيقى تعتمد على الغناء والغناء يعتمد على موسيقى الألفاظ، وكما يُقال: أنشد الشاعر قصيدته، يُقال أيضاً: أنشد المطرب أغنيته، وهذه ما هي إلا صورة من صور التداخل في اللفظ والمعنى بين القصيدة والأغنية.

كما يُضيف زكريا بأن الرقص مرتبط بالموسيقى منذ أقدم العصور ولا يكاد يوجد حد فاصل في التجارب الفنية التي تتسم حياتها بالبساطة، وكان جزءاً لا يتجزأ من صميم الشعائر الدينية التي تؤديها الشعوب البدائية[6]. وليس مصادفةً أن جمع أبو الفرج الإصفهاني في كتاب واحد يُعد أهم المراجع في تاريخ الغناء والشعر العربيين معاً وأسماه «الأغاني». وقد فطن الموسيقيون العرب لأوزان الشعر العربي الدقيقة الضبط في توافقها وتوقيتها مع الإيقاع الموسيقي مما ساعد في أن يكون ذلك أحد الأُسس الهامة في نهضتهم الموسيقية. ويصف الباحث الموسيقي العراقي فوزي كريم علاقة الشاعر بالموسيقى بأنها تتجلى داخل كلماته وجمله وصيغه الشعرية، وأن الشاعر والموسيقي كانا واحداً، وأن لافاصل بين معنى الشعر والموسيقى في كلمة AOIDOS اليونانية، ويضيف: وأن الشاعرة اليونانية سافو كانت موسيقية بذات المعنى، وأن الشاعر العربي كان منشداً، وأن القصيدة العربية كانت تُنشد، وأن الشاعر العربي كان يستعين بآلة وترية أو إيقاعية في إنشاده، وكذلك الأمر في الثقافات الشرقية القديمة، الهندية والصينية[7].

## الموسيقى والطرب العربي قبل الإسلام:

مع أن تاريخ الغناء والموسيقى العربية بلغ أوج ازدهاره خلال الحضارة العربية الإسلامية، وعلى وجه الخصوص خلال العصرين العباسي والأ ندلسي، كما سنأتي على ذلك لاحقاً، إلا أن ازدهار الحركة الموسيقية في هذين العصرين لم يأتِ من فراغ، إذ ترجع جذورهما إلى فترة ما قبل الإسلام التي عّرفت بـ«العصر الجاهلي» والذي شهد رقياً في الغناء وعلى الأخص على أيدي ما كُن يُعرفن بـ«القيان». والقيان جمع «قينة» وهي الجارية الأمة، وعادة ما تُطلق القينة على الفتاة الجارية المغنية إذا كان الغناء حرفةً أو صناعةً لها[8].

وكانت القيان تزهو بهنّ مدن وحواضر الجزيرة العربية، ومثلما كُن زينة القصور المترفة فقد كُن أيضاً بهجة الخيام الجافية. وكانت هؤلاء القيان في العصر الجاهلي من الكثرة والانتشار، ومن التحضر والترف، ومن الرقي الفنّي في الطرب إلى درجة أن كانت لهن مكانة خاصة ومتميزة في حياة عرب الجاهلية عامةً والشعراء منهم خاصةً. وكانت القينة ملهمة في تجييش عواطف الشاعر تثير فيه دواعي القول فينظم فيها متغزلاً متشوقاً أو ناسباً واصفاً[9].

## الموسيقى والغناء خلال صدر الإسلام:

شهدت حركة الغناء العربي خلال البعثة النبوية ضموراً نسبياً لأسباب مفهومة تتعلق بمقتضيات تبليغ رسالة الإسلام السامية وتكملة مكارم الأخلاق والتي كان من عدادها نشر قيم الفضيلة والعدالة وتهذيب السلوك والتي نادى بها رسولنا الأكرم ﷺ. وإن كانت ثمة مظاهر من الغناء الرصين لا تتعارض مع سمو الدعوة، ومن أمثلتها ما نوّه به الباحث محمود بن حنفي بأن أقدم من ضرب بالدف عند ظهور الإسلام بالمدينة فتيات من بني النجار حيث استقبلن الرسول عند قدومه للمدينة[10].

وفي عصر الخلفاء الراشدين حمل هؤلاء مسؤولية المحافظة على القيّم السامية للإسلام وترسيخها واستكمال نشر رسالته، ولذا ففي ضوء ما مرت به حركة الغناء من بعض مظاهر التفسخ والانحلال خلال هذه الفترة، حيث طفحت على السطح ظاهرة من عُرفوا بـ«المخَنَّثين المغنين» وهي ظاهرة طارئة لم تكن موجودة خلال العصر الجاهلي كما يذهب إلى ذلك المستشرق الموسيقي الكبير المعروف بعشقه للتراث الموسيقى العربي جورج فارمر، وحيث كان هؤلاء المخنثون يتشبهون بالفتيات فيخضبون أيديهم بالحناء ويتشبهون بعادات وزينة النساء، ولا شك بأن هؤلاء يتحملون مسؤولية الإساءة إلى الفن الموسيقي، فهم من أعطوا مبرراً خلال هذا العصر للتشدد في تحريمه بالمطلق نظراً لخطورة الظاهرة والخوف من تكرسها واستفحالها، لا سيما مع ظهور قيان مغنيات ارتبطت سمعتهن بالفجور والدعارة حيث كُن يتغنين بفحشاء الكلام السوقي الهابط[11].

لكن وبالرغم من تلك النماذج الغنائية المسفة برزت -ولو بشكل محدود- نماذج مُبدعة تباهت بنفسها بأنها وريثة التقاليد الغنائية الإبداعية للعصر الجاهلي، ومن هؤلاء عزة الميلاء التي كانت من أشهر الموسيقيات المحترفات وكانت تفتخر بأن فنها الغنائي يُعد امتداداً سارت عليها القيان المغنيات في العصر الجاهلي من أمثال سيرين، وزرنب، وخولة، والرباب، وسلمى ورائقة، وغيرهن[12].

## الموسيقى في العصر الأموي:

استشعر خلفاء الدولة الأموية الجديدة حاجتهم للظهور بمظهر التجرد والإستقامة الدينية كامتداد لعصر الخلفاء الراشدين، ولذا كانوا متفاوتين من خليفة إلى آخر في درجة المرونة أو التشدد في تحريم الغناء والموسيقى. وكان الخليفة الأكثر تسامحاً الوليد بن يزيد حيث وصل الغناء في عهده إلى أوج ازدهاره، وكان شاعراً وذوّاقة للفن الرفيع في عصره .واشتمل الغناء في العصر الأموي على عدد من الأغراض أهمها مديح الخلفاء الأمويين، والغزل، والرثاء، والمجون الذي يتضمن ذكر اللهو والشراب[13]. وصدر خلال هذا العصر أول كتاب عربي عن الأصوات والغناء عنوانه «كتاب النغم» ليونس الكاتب، الذي سبق به كتاب الاغاني لأبي فرج الأصبهاني[14]. ومن أشهر موسيقيي هذا العصر إبن مسجح، وبديح المليح اللذين حظيا بتشجيع ودعم من الخليفة الأموي عبد الملك (685 – 705) الذي قيل بأنه كان ملحناً جيداً[15].

كما كان من أبرز المغنين في أوائل الحكم الأموي سائب خاثر الذي قيل بأنه أضفى الروح العربية على الغناء الفارسي واستخدم العود بدلاً من القضيب في الغناء، وسار على نهجه من تتلمذوا عليه أمثال إبن سريج ومعبد، ومن النساء عزة الميلاء وجميلة[16]. وعبّر



2

ويرجع لإبن سريج الذي لُقب بـ «أبي الموسيقى العربية» الفضل في قواعد للعزف والأداء والتلحين، وساعده في ذلك ما تعلمه من نظريات وقواعد موسيقية كثيرة اكتسبها من خلال جولاته في سوريا ورحلاته إلى بلاد فارس. أما فيما يتعلق بتطور الآلات الموسيقية فقد بقي العود سيد الآلات رغم بروز آلات أخرى [19].

## الموسيقى في العصر العباسي:

وما أن انهارت الدولة الأموية وأقام العباسيون دولتهم وأطل عهد المهدي حتى أُسست داراً كبيرة للغناء، جذبت إليها المغنيين والمغنيات من كل فج، ونُثرت عليهم الأموال نثراً، بل كالتها كيلاً على حد تعبير أستاذ اللغة العربية شوقي ضيف [20]. ولا غرو إذا ما شهدت حركة الموسيقى والغناء العربية في هذا العصر نهوضاً ذا تطور نوعي حتى عدّه المستشرق فارمر، وازدحم البلاط العباسي خلال هذا العصر بالموسيقيين والقيان الذين أغدق الخلفاء العباسيون عليهم بسخاء كبير من العطايا المالية إلى درجة أثارت حفيظة وحسد طائفة كبيرة من الشعراء والفقهاء الذين وقف العديد منهم موقف المتشدد من الموسيقى وتحريمها جملةً وتفصيلاً [21]. وقسّم فارمر هذا العصر إلى ثلاث حقب تاريخية: (العصر الذهبي من 750 م - 847 م) و(عصر الانحطاط من 847 م - 945 م) و(عصر السقوط من 945 م - 1285 م). ففي عهد أبي العباس السفّاح (750 - 745) عُرف عنه تشجيعه الموسيقى والفنون وعشق الفن، وتواصل هذا الإهتمام خلال عهد أخيه المنصور (745 - 775) حيث لعب خالد البرمكي وإبنه يحيى وحفيداه جعفر والفضل أدواراً هامة في نشر الفنون والموسيقى، وكذا الحال في عهد المهدي (775 - 785). ومع أنه لم يسمح لإبنيه الهادي والمأمون بالإنشغال بالموسيقى، فقد كان مغرماً

إبن سريج أجمل تعبير وأدقه في وصف المغني المبدع الجيد، فقد سُئل عن قول الناس: «فلانٌ يُصيبُ، وفلانٌ يخطيءُ، وفلان يُحسنُ وفلان يُسيءُ. فقال: المُصيب المُحسنُ من المغنين هو الذي يشبع الألحان ويملأ الأنفاس، ويُعدّل الأوزان، ويُفخّم الألفاظ، ويعرف الصواب، ويقيم الإعراب، ويستوفي النغم الطِوال، ويُحسن مقاطع النغمِ القِصارِ ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النبراتِ، ويستوفي ما شاكلهما في الضربِ على النقرات» [17].

ومن مشاهير المطربات اللواتي برزن خلال العصر الأموي جميلة وسلامة القس. ويرى عميد الأدب العربي طه حسين أن الموسيقيين في العصر الأموي هم الذين كانوا يبتكرون الوزن الذي يلائمهم، فيصنع لهم الشعراء القصائد الغنائية على هذا الوزن، ثم يلحنها الموسيقيون [18].

ومن سمات التطور الموسيقي لهذا العصر ظهور الأغنية الفردية التي كانت تؤدى بمصاحبة العود الخشبي، وبخاصة خلال عهد يزيد الأول (ت 683).


3

غراماً خاصاً بها، وعُرف بإزدحام قصره بالموسيقيين، ومن بينهم: حكم الوادي، وسياط، وإبراهيم الموصلي، ويزيد حوراء[22].

كما عُرف عن عهد الرشيد (786م - 809م) ازدهار الغناء العربي خلاله، وكان يؤدى على طريقتين: الأولى طريقة شيخ الصناعة إبراهيم الموصلي، وكان من تقاليد مدرسته المحافظة على أصوات القدماء كما رُويت، والالتزام بالأداء دونما زيادة أو نقصان، والثانية طريقة إبن جامع، وهو على النقيض من المدرسة الأولى حيث يبيح لنفسه التصرف في الأداء والإنطلاق مع صوته إلى أقصى المدى بحيث يطّوع أو يخضع النغم لصوته متوخياً استحسان السامعين لهذه الطريقة التي لا يقدر على الإتيان بها إلا من امتلكوا ملكات وموهبة مقومات التنغيم والقدرة على التصرف في مقامات الطرب[23].

وعُرف عن عهد المأمون (813م - 833م) تشجيعه أيضاً النهل من الثقافة الموسيقية الإغريقية وشتى العلوم عامة، كما كان يرعى الفنون، ويعتبر عمه إبراهيم المهدي من موسيقيي عصره. كما أُعتبر عصر المعتصم (833م - 842م) يعادل المأمون في عشق الفنون، وكان صديقاً للفيلسوف العربي والعالم الموسيقي المشهور الكندي (ت 873) الذي ظلت دراساته تُدّرس لقرون.

أما في عهد الواثق (842م - 847م) فقد كان أول خليفة عباسي شديد الولع بالموسيقى، وقال عنه حمّاد بن إسحاق الموصلي بأنه أعلم الخلفاء بهذا الفن، وأنه كان بارعاً وعازفاً ماهراً على العود. ومن الموسيقيين الكبار في السن الذين أدركوا عهده: إسحاق الموصلي، ومخارق، وعلوية، ومحمد بن الحارث، وعمرو بن بانة. أما من المحدثين: عبدالله بن العباس الربيعي، وبن فيلاء الطنبوري، وإبراهيم بن الحسن بن سهل، والحسن المسدود[24]. ويُعتبر إسحاق الموصلي نجم العصر العباسي، ووُصف بأنه عبقري زمانه موسيقياً، وكان متواضعاً يُعظّم من سبقه من أعلام الغناء العربي. «ولم يستوحِ إسحاق ثروته الغنائية من التراث التقليدي ومن الألحان المنهجية وحدها، بل كان مثالاً

للفنان العبقري يلتقط الجوهرة أينما عثر بها، ويتلقف الأغنية من أي حنجرة، ومن أي لون»[25]. ويورد الحسن بن أحمد الكاتب على لسان إسحاق الموصلي: «إذا أكمل المغني ثلاث خصال، لم يحتج إلى رابعة: الرواية، والحكاية، والدراية»[26].

ومن أشهر المغنين الذين تتلمذوا على إسحاق الموصلي وذاع صيته الحسن بن علي بن نافع الملقّب «زرياب»، وهو أعظم المغنين والموسيقيين في عصره، حتى عُد بأن له من النبوغ والموهبة في صناعة الموسيقى والغناء ورخامة الصوت ما تفوّق به على استاذه الموصلي، وكان يحفظ عشرة آلاف مقطوعة من الأغاني بألحانها[27]. وقد انتقل بعد ذلك إلى الأندلس وبزغ نجمه فيها كما سنأتي على ذلك لاحقاً.

## مآثر الكندي والفارابي وابن سيناء الموسيقية:

مما لا شك فيه أن الكندي (ت 874) كان في طليعة المنظّرين المجددين العرب في الموسيقى وقد برز نبوغه العلمي في دراساته ومؤلفاته التي تناول فيها السلم الموسيقي في ضوء إلمامه بالمصادر اليونانية، مع أن عرضه الموسيقي يعتمد على المصطلحات المستعملة في دساتين العود العربي. كما خصص الكندي جانباً كبيراً من كتاباته لآلة العود من خلال التدقيق في وصفها وذكر مقاييسها وخصوصياتها النغمية. ففي رسالته المنشورة بعنوان «رسالة في اللحون والنغم» كان ضمن ما تناوله فيها: الصناعة الخاصة بالعود، وكيفية استخراج النغمات وصناعة الأوتار انطلاقاً من دساتين العود، أما الجزء الأهم في الرسالة فهو الذي نظّر فيه لقواعد ومنهج تدريس العود[28].

أما الفارابي فهو صاحب العمل الموسوعي الضخم «كتاب الموسيقى الكبير» والمكوّن من جزأين رئيسيين، لكن جزءه الثاني المخصص لتحليل تاريخ نظرية الموسيقى مازال مفقوداً، علماً بأن المخطوط الأصلي للكتاب محفوظ في مخطوطات ليدن 1423، وإن كان العالم الفرنسي البارون ديرلانجي خصص مجلدين من موسوعته «موسيقى العرب» المكونة من ستة مجلدات لكتاب الموسيقى الكبير للفارابي[29].

وقد تناول الفارابي في الجزء الأول تعريف اللحن، وأصل الموسيقى، واختلاف هيئاتها، العملية والنظرية في الإنسان وتعدد أصناف الألحان، وغاياتها، ونشأة الآلات الموسيقية، ومبادئ المعرفة بصناعة النغم، ومناسبات النغم واتفاقاتها، وعدد النغم المتجانسة في الألحان، وطبقات الأصوات الطبيعية[30].كما أن من مزايا هذا المؤلف الموسيقي الموسوعي للفارابي أن صاحبه تناول فيه بإسهاب دقيق مفصّل الآلات الموسيقية البغدادية في عصره وأشهرها العود ذو الأوتار الأربعة: البم، والمثلث، والمثنى، والزير، وأضاف إلى العود وتراً خامساً أسماه «الحاد»، وقد وثّق هذه الإضافة في ص 591 من كتابه الموسيقى الكبير نفسه، كذلك آلة الطنبور بأنواعها وأشهرها البغدادي، والمزامير بأنواعها، وآلة الرباب[31]. وقد أضحى العود الآلة الرئيسية في تفسير العلاقة بين الموسيقى والعلوم الأخرى.

وكان صفي الدين الأرموي الذي عاش عشية انهيار الدولة العباسية (ت 1294) أول منظّر موسيقار مهم بعد إبن زيلة ومن أشهر مؤلفاته «كتاب الأدوار في معرفة النغم والأدوار» و«الرسالة الشرفية في علم النسب التأليفية والأوزان الإيقاعية»[32]. كما كان الأرموي من أمهر العازفين على العود، وقيل أنه أبدل السلم الموسيقي العربي الذي كان معمولاً به قبله[33].

أما إبن سينا (ت 1037) فقد خصص فصلاً مهماً عظيم المنفعة في كتابه «الشفاء» عن أثر الموسيقى في العلاج[34]. ويرجع الفضل لأخوان الصفا في تفسير الموسيقى بأسس رياضية. فهم من بث قواعد الأنغام على الرياضيات وتحدثوا عن النغمات الصوتية (الذبذبات) المنبعثة من الأجرام السماوية. ووضعوا قوانين الغناء على ثلاثة أصول: السبب، والوتد، والفاصلة [35].

وبمرور الدولة العباسية بعصر الانحطاط والوهن والتفتت أفل العصر الذهبي للحركة الموسيقية والفنية كما هو الحال لمختلف العلوم الحضارية الذي ميّزها.

## الموسيقى في العصر الأندلسي:

شهدت الأندلس مابين القرن الثامن عشر والخامس عشر نهضة موسيقية عظيمة منذ أن دخلها العرب عام 713م وتم تأسيس خلافة أموية عاصمتها قرطبة، فمنذ القرن التاسع أنشأوا مدارس موسيقية تبز مدارس الخلافة العباسية في بغداد، ولقد أشرنا آنفاً إلى المكانة التي كان يتمتع بها زرياب خلال حكم هارون الرشيد، وقد بلغ أوج صعود نجمه بعد فراره إلى الأندلس عام 822م حيث أحسن وفادته الخليفة الأموي عبد الرحمن بن الحكم الذي انبهر بعبقريته الموسيقية والغنائية، وجعله واحداً من حاشيته المدللة. وقام زرياب بإدخال العديد من التعديلات على الفنون الموسيقية، وهو من جعل مضارب آلة العود من ريش النسور بعدما كانت من الخشب وابتكر مقامات موسيقية جديدة لم تكن معروفة في السابق، كما ابتكر طريقة افتتاح الغناء بالأصوات بدلاً من الأنغام الموسيقية[36]. على أننا نرى ثمة تناقض في المصادر العربية حول صاحب الفضل في ابتكار الوتر الخامس لآلة العود، ففي الوقت الذي ينسبه بعضها للفارابي – كما مر بنا – وبشكل توثيقي قاطع، نرى مصادر أخرى تنسبه لزرياب خلال إقامته في الأندلس، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، ما أورده الباحث المغربي محمد القاضي في دراسته المعنونة «الموسيقى الأندلسية المغربية نموذج للتفاعل والامتزاج» ومن الآلات الموسيقية التي شاع استخدامها في منطقة إشبيلية بوجه خاص: الخيال والكريح العود والروطة والرباب والقانون والمؤنس والكثيرة والنضارة والزلامي والشقرة والنورة والبوق، وإن كانت المناطق الاخرى من الاندلس عرفت استخدام هذه الآلات. وإلى جانب ذلك عرفت الأندلس الطبلة والنقارة والطسوت التي تقرع بالقضبان[37].

وحظيت مؤلفات الفارابي في الأندلس بمكانة مرموقة لدى الباحثين الموسيقيين والفنانين، وبخاصة كتابه الموسيقى الكبير. أما عن الآلات الموسيقية الأخرى التي شاع العزف عليها في الأندلس بالإضافة إلى ما تقدم ذكرها: الطنبور، والشهرود، والقيثارة، والزهر والكنّارة، والقانون، والرباب، والكمنجة، والمزمار، والسرناي التركية، والناي، والشبابة، والصفارة.. وغيرها من الآلات الإيقاعية وآلات النفخ النحاسية. ولعل أهم فن غنائي ابتكره الأندلسيون العرب هو «فن الموشحات»، ولعلنا نلمس في لغة هذا الفن الشعرية الجديدة أول تحرر من قيود أوزان الشعر التي طالما تقيدوا بها على مدى قرون طويلة منذ الجاهلية في أغانيهم؛ فقد نُظمت الموشحات دون إلتزام صارم بعلوم العروض والقافية التي خضع لها الشعر العربي عامةً والغنائي خاصةً منذ نشأته[38]. ومن أبرز من برع في الموشحات الشعرية عبادة القزاز، وأبوبكر بن زهر، وابن بقي، والأعمى، التطيلي، وابن باجة، وابن سهل الاسرائيلي، وابن الخطيب، وابن زمرك وغيرهم. وكانت لغة الموشح تتميز بسهولتها وعذوبتها وبموسيقى ألفاظها وسلاستها والتي تأتي أحياناً ملحونة وأحياناً اخرى عامية أو حتى أعجمية[39]. وحسب الباحث مقداد رحيم ثمة إشارات كثيرة إلى وجود الموشحات خارج حدود الغناء والتلاحين شأنها شأن القصائد التي تُنشد وتُستنشد في المخاطبات، وإن كان ذلك لا يمنع من اتخاذها مادةً للغناء طالما أن الشعر مصدر أساسي للغناء والموشحات كما هو معروف فن من فنون الشعر بل المادة الشعرية الممتازة الأكثر تهيئةً للغناء[40].

ومن أعلام الموسيقى والغناء في هذا العصر الموسيقار الكبير ابن باجة أول منظم للألحان المعتمدة في الأندلس والتي أدخلها فيما بعد إلى المغرب، وهو واحد من أشهر الموشحين الذين يجمعون بين الموسيقى والغناء في موشحاته[41]. وكذلك عبد الوهاب الحسين بن جعفر الحاجب الذي وُصف بأنه نسيج وحده في الغناء الرائق، وأعلم الناس بضرب العود، واختلاف طرائقه، ومقدرته في صنع الألحان اختراعاً وحذقاً، وهو من عائلة جميعها موسيقيون. وأيضاً أبو الحسن علي بن الحمارة الذي لم يكن فقط عوّاد ماهراً بل فاق نظراءه في تأليف الألحان[42].

وقصارى القول كانت النهضة العربية الموسيقية في الأندلس تبز نظيرتها في بغداد العباسية وتركت تراثاً عظيماً فيها بعد أُفول شمس العرب فيها، وهذا

باعتراف الكثير من المستشرقين الغربيين والباحثين العلميين الموضوعيين منهم، حتى أن الأب اليسوعي المعروف أندريس وهو ممن طُردوا من أسبانيا مع العرب أقر في كتاب نشره بالإيطالية ثم تُرجم إلى الأسبانية بأن «موسيقى التروبادر وآراء الفونسو العالم في هذا الفن عربية كلها»، وهذا الأب هو نفسه صاحب كتاب «رسائل في الموسيقى العربية[43]. مع ملاحظة إن الإيقاع ليس طابعاً ضرورياً لكل أنواع الموسيقى، كما قد يتبادر إلى الأذهان. «فموسيقى الأغاني عند الرومان والأغريق لم يكن طابعها الإيقاع بل قسمت تماماً كأشعارهم تبعاً للطول والقصر» ومن ثم فإن الإيقاع كما تخلص مستشرقة ألمانية عاشقة للتراث العربي ألا هي هونكه: أضحى سمة شرقية عربية الأصل أفضت إلى تنظيم حقول النغم[44].

## الموسيقى العربية في التاريخ الحديث :

يرتبط نهوض الحركة الموسيقية في التاريخ العربي الحديث بالنهضة العربية الحديثة التي تعود بواكيرها الأولى إلى القرن 19 م في مختلف مجالات العلوم والمعرفة، وتاريخ وتراث الموسيقى العربية المعاصرة يمتد على مدى القرنين الماضيين. فمنذ بدايات القرن التاسع عشر شهدت مصر ازدهار التخت المصري الذي يعزف مقطوعات موسيقية، وكان المطرب يغني وصلات تفصلهما استراحة، وكل وصلة تبدأ بمقطوعة موسيقية استهلالية يُطلق عليها «دولاب» تليها مقطوعة آلية، ثم يؤدي المنشدون موشحاً من نفس المقام السابق مع اشتراك المطرب معهم ثم يُقدّم كل عازف تقاسيم على آلة موسيقية ثم يبدأ المغني في استعراض مهاراته بأداء الليالي والآهات والمواويل بمصاحبة القانون ليؤدي الدور وهو ختام الوصلة ويجاوب المنشدون بمصاحبة العازفين لتعقبها الوصلة الثانية على نفس منوال النظام السابق.. بينما تختتم الوصلة الثالثة بقصيدة من قصائد الشعر العربي الفصيح الغزلية[45]. ومن أشهر مطربي القرن التاسع عشر الذين سطعت أسماؤهم في الحياة الموسيقية: المعلم شعبان، ومحمد عبد الرحيم المسلوب، ومحمد الشلشلموني، وأحمد أبو خليل القباني، ومحمد صابر، ومحمد سالم العجوز، والشنتوري، وإبراهيم حسن، وإبراهيم عثمان[46]. وكان المعلم شعبان شيخاً لطائفة من المغنين في عصر محمد علي باشا ولكنه كان يدين بالولاء ويعترف بالاستاذية لإثنين من المشايخ هما: الشيخ شهاب الدين إسماعيل والشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب، وبفضل هذين الشيخين الأزهريين شهد الغناء المصري نهوضاً امتد منذ الربع الأول للقرن التاسع عشر حتى بلغ أوج ازدهاره بدءاً من عشرينيات القرن العشرين حتى ستينياته[47].

ولا غرو في أن يتطور الفن على أيدي مشايخ من الأزهر، فقد اختص مرتلوا القرآن والإنشاد الديني بموهبة ونبوغ برعت فيهما أجيال من المقرئين المصريين لتفهمهم الدقيق لطبيعة المقامات وحسن استخدامهم لها، وأصبح هؤلاء المشايخ المرتلون مثار إعجاب المصريين ثم العرب في القرن العشرين. ومن تحت عباءة الترتيل القرآني والإنشاد الديني أمثال أبو العلا محمد، وإبراهيم الفران وعلى محمود برزت كوكبة من أجيال المطربين والموسيقيين الكبار، فهؤلاء إنما تلقوا تكوينهم الموسيقي الخام الأول في رحاب الترتيل والإرشاد الديني[48].

وفي شهادة لها تفتخر أُم كلثوم بأن ثلاثة من أربعة أثّروا في مسيرتها مرتبطين بالدين: الأول القرآن الكريم الذي تعلمته منه سلامة مخارج الأصوات، والثاني والدها الشيخ البلتاجي الذي اكتشف موهبة صوتها مبكراً وتعهدها بالرعاية الفنية الكاملة، والثالث الشيخ أبو العلا محمد والذي تعتبره من أساتذتها في بدايات إنطلاقة المسيرة وخير من لحن أغانيها في تلك الفترة[49].

## الموسيقى خلال النصف الأول من القرن العشرين :

باستثناء الأغاني الصوفية والشعبية فقد ظلت الموسيقى التقليدية الموروثة عن القرن التاسع عشر سائدة طوال العقدين الأولين تقريباً من القرن العشرين بين الباشوات والطبقات العليا في المجتمع،

وبخاصة في سـهراتهم وأفراحهم العائليـة، ولم تهب رياح التغيير لكسر هـذا الاحتـكار إلا في أعقاب ثـورة 1919 الشعبية. ويرى الناقد والمؤرخ الموسيقي سـليم سحاب بـأن دخـول الإسـطوانة إلى مصر عـام 1903 سـاهم في تسـجيل وحفـظ تراث أغـاني القرن التاسـع عشـر على اسـطوانات بواسـطة مطربي بدايات هذا القـرن والذين سـاروا على منهجيـة كبار مطربي أسـلافهم الذيـن برزوا خـلال النصـف الثـاني مـن القـرن التاسـع عشـر مثل عبده الحامـولي ومحمد عثمـان وأحمد أبو خليـل القباني الدمشـقي الـذي يعود إليه الفضل في تأسـيس المسـرح الغنائي في سـتينيات القرن نفسـه[50].

وإذا كانـت الإسـطوانة لعبت دوراً، كما عبّر سـحاب، في تسـجيل وحفظ أغاني القرن التاسـع، فإننـا نرى ظهور بعض وسـائل الإتصال الجماهـيري في النصف الأول من القـرن العشـرين لعبت هـي الأخـرى دوراً في حفظ أغاني هذه الفـترة، ولا سـيما أغـاني الثلاثينيات بعد تأسـيس الإذاعـة المصرية وانتشـار أجهـزة الراديو منـذ منتصف هذا العقـد حيث سـاهمت في تسـجيل الأغـاني والنقل المباشـر لكبار النجوم، كمـا كان لظهور السـينما الناطقة وصناعة الأفـلام الدرامية دور أيضـاً في حفظ العديد من الأغاني السـينمائية وتوثيقها حيث ظهرت في العديد من أفـلام تلك الفترة من النصف الأول من القرن العشـرين، وصولاً إلى عصر الكاسـيت في السـبعينيات الذي سـمح بنشـر أغـاني مطـربي الأغنيـة السياسـية المحظـورة، كالشـيخ إمـام عيسى وعـدلي فخـري في مصر إبـان عهد أنور السـادات، ومارسيل خليفة نفسـه المحظورة أغانيه خارج لبنان، وكذلك جعفر حسـن وفرقـة العراقية داخل العـراق وخارجه إبـان عهد صدّام حسـين[51].

كما ظل الإنشـاد على الذكر مدرسـةً فنيـةً يُعتد بها، كما كان الحال في القرن التاسـع عشـر، ففي هذه المدرسة كانت «تُكتشـف المواهـب، وتتثقف الحناجـر، وتتدرب الأصـوات في مختلف مقامـات النغم، وفي هذه المدرسـة تخرّج عدد كبير مـن أعلام الغناء والتلحـين الذين حفظوا أصول الغنـاء العربي مـن الضياع، وطوروا هـذه الأُصول ونموها بما أضافوا إليها اقتباسـاً من الأنغـام الأجنبية أو بما هدتهم إليـه براعتهم الفطرية، وقدرتهـم الفنية»[52].

وينوّه سـليم سـحاب بحقيقة تاريخيـة تراثيـة هامـة مفادها أن جذور تراث الغناء العربي الحديث منذ بدايات القرن العشـرين، وخصوصاً في مصـر، كان الذيـن نظموا أغاني عبـده الحمولي، الـذي كان أعظـم مطرب في القـرن التاسع عشـر، هـم من كبار مشايخ الأزهر أمثال علي الليثي (نديم الخديوي وشاعره) وعلـي أبو النصر وعبد الرحمن قراعة (مفتي الديار المصرية حينـذاك)، بل قام بعضهـم بتلحين موشحات غزلية لا تخلو أشعارها من ذكر الحُب والحبيب والخمر والعشـق والحرمان والهجر، وقد كانت هـذه الموشـحات في الأصـل لملحنـين أزهريـين مجهولين في القرن التاسـع عشـر تحاشـوا ذكر أسـمائهم عليها. ومع الوقـت انفصـل مشـايخ مـن خريجي الأزهـر عـن ارتباطهـم بالتدريـس في الأزهر نفسـه وشـكلوا فيما بينهم طائفة من المغنـين العارفين بـكل أسـرار الغناء مسـتمدين خبراتهم من دروس تـلاوة القـرآن الكريـم في جامعـة الأزهـر وممارسـتها لفـترة طويلـة. وليـس سـراً أن الشـيخ زكريـا أحمـد المعـروف بهيامه وعشـقه الصـوفي عُرف أيضـاً بتجويد وتـلاوة القرآن، هـو الـذي طلب مـن الأزهر الشـريف تلحين كل سـور القرآن الكريـم لكـن طلبـه جوبـه بالرفض[53]. وكان للشـيخ زكريـا أسـلوبه في التلحـين لا ينازعه فيه أحد ولم يتزحزح عنه وكان شـديد الإعـتزاز بشـرقيته ومصريتـه، في حـين كان للملحـن محمـد القصبجي الفضـل في تعليـم محمـد عبـد الوهـاب العـزف علـى العـود مثلما كان لـه الفضـل في تعليم أُم كلثـوم العـزف علـى أوتار القلـوب، على حد تعبير المؤلف الموسـيقي اللبنـاني جـورج روفايـل[54].

ولقد كانـت التلاوة المجـودة للقرآن الكريـم تأتي على قمـة التسلسـل الهرمي للتعبيـرات الموسـيقية أو أنماط هندسـة الصـوت، حائـزة على أعلـى درجـات الأهمية والقبول والشـرعية[55].

أما عـن كبـار نجـوم الغنـاء في مصر خـلال النصف الأول مـن القرن العشـرين إلى أوائل الخمسـينيات فمن أبرزهم: أُم كلثـوم، ومحمد عبد الوهـاب، ومنيرة المهدية، وإسـمهان، وزكريا أحمـد، وليلى مراد، وفريـد الأطرش، ومحمد فوزي، وشـادية، وصباح، وراقيـة إبراهيم، وهدى سـلطان، ونور الهدى، ومحمـد عبد المطلب، وشـكوكو، وبدايات إنطلاقة نجاة الصغيرة. وغيرهم[56].


4

واللافت أيضاً أن آباء بعض أبرز هؤلاء النجوم هم أيضاً من مرتلي القرآن الكريم أو سدنة في المساجد الشهيرة، وكانوا يتميزون بطلاوة وعذوبة الصوت في الترتيل وفي رفع آذان الصلوات الخمس، وممن ذكرهم الباحث الموسيقي المصري حنفي المحلاوي: الشيخ عبد الوهاب محمد أبو عيسى (والد الموسيقار والمطرب محمد عبد الوهاب)، والشيخ إبراهيم البلتاجي (والد أم كلثوم)، والشيخ علي إسماعيل شبانة (والد عبد الحليم حافظ)[57].

و يؤكد الباحث في دراسات الإنشاد الديني ورئيس مهرجان الإنشاد الديني في تونس لطفي المرايحي أن الموسيقى الدينية الإسلامية، والعربية منها على وجه التحديد، ظلت على ارتباط مع ما أسماها «الموسيقي الدنيوية»، وأن كلتيهما إنما تستندان إلى نفس المرجعيات التعبيرية من مقامات وموازين أو ضروب، ملفتاً النظر إلى أن رموز الإنشاد مارسوا الغناء زمناً ما أو جمعوا بينهما. كما يلفت المرايحي النظر أيضاً إلى نقطة على درجة من الأهمية في دلالاتها على تواصل تراثنا الموسيقي العربي وانقاذه من الانقطاع التام حتى في مراحل كبوتنا الحضارية وهي أن فضاءات العبادات، من مساجد وزوايا وتكايا، ظلت تمثل حصناً على امتداد قرون ضد مخاطر التلاشي والاندثار وهو ما يُحسب لها، وإن كانت في عصر التجديد والنهوض الموسيقي إبان القرن العشرين انقطعت عن التلاقح مع الموسيقى الدنيوية[58].

على أن التطور الأبرز الذي يميّز الموسيقى العربية، وبخاصة المصرية، خلال الثلث الأول من القرن العشرين، يتمثل في ظهور المسرحية الغنائية، وعلى الأخص بعد ثورة 1919 والتي كان أحد روّادها سيد درويش الذي تأثر بشدة بتراث سلفه الشيخ سلامة حجازي في هذا الفن تحديداً، وحيث ارتبط صعود نجم درويش أيضاً بالمد الوطني العارم الذي خلقته هذه الثورة، لكن المسرح الغنائي الموسيقي اختفى تقريباً بعدئذٍ خلال عقدي الثلاثينيات والأربعينيات ليخلي الساحة بعدئذ إلى انتشار وتكرس الغناء الفردي طوال القرن العشرين. لكن ثمة تطور هام في النهضة الموسيقية في مصر تمثل في إدخال مادة الموسيقى خلال الثلاثينيات في مناهج التعليم الدراسية[59]. وباختفاء المسرح الغنائي ظلت شخصية المغني هي الشخصية المحورية المركزية للعملية الموسيقية برمتها. وعلى الرغم من ظهور نقّاد انتقدوا هذه الظاهرة، كما انتقدوا نظراءهم النقّاد المدافعين عنها، كالناقد وقائد الأوركسترا سليم سحاب الذي انتقد المؤرخ والناقد الموسيقي الشهير كمال النجمي لتجاهله قيمة محمد عبد الوهاب ريادته في التلحين والفكر الموسيقي في كتابه الذي كتبه عن سيرته بعد وفاته والذي يُقرأ من عنوانه «محمد عبد الوهاب مطرب المائة سنة»[60].

ولم يتغيّر الحال بعد ثورة يوليو والتي كرّست قيادتها الكارزماتية، ممثلةً في جمال عبد الناصر، هذا النوع من الأغاني باعتبارها الوسيلة الأمثل والأسهل لتأليه وتمجيد حكم الفرد الزعيم وتسطيح العقل على حساب الارتقاء بالمضمون والذائقة الموسيقية[61].

## الموسيقى خلال النصف الثاني من القرن :

شهد مطلع خمسينيات القرن العشرين تطوراً لافتاً في الأغنية والموسيقى العربيتين برز من لبنان بانبعاث الأغنية المسرحية في لون جديد مع بروز ما عُرف بظاهرة أو مدرسة الرحابنة، والمكوّن من الملحنين الشقيقين عاصي ومنصور الرحباني والنجمة الشابة الصاعدة ذات الصوت الملائكي فيروز. لقد اكتشف هذان الأخوان صوت هذه الشابة ووظفوه لتطوير المضمون الفكري لمسرحهم الغنائي وسعوا لإيصال رسائل غنية بمضامينها السياسية والإجتماعية الحاضة على التغيير، منطلقين من رغبة عميقة في تقديم فن جديد للأغنية العربية بعيد عن الشكل التخديري الطويل في العتاب والنوح والهجر والغدر والتذلل أمام الحبيب والمقدمات الموسيقية الطويلة وترديد فقرات الأغنية وهو الشكل الذي ظل يميّز الأغنية المصرية حتى نهاية القرن تقريباً، بل قدموا فناً يقوم على الأغنية القصيرة المكثفة كلماتها، سواء في مضامينها العاطفية أم في مضامينها الإجتماعية ذات الدلالات السياسية. ثم رقي الرحابنة بالموسيقى والألحان وبالمسرح الغنائي. ومن أبرز المسرحيات الغنائية التي برزت للرحابنة: بياع الخواتم، جسر القمر، جبل الصوان، يعيش.. يعيش.. يعيش، المحطة. وكل هذه المسرحيات وغيرها غنية بعمق مضامينها السياسية والنقد الإجتماعي ونقد الظواهر الاستبدادية والفسادي[62].

ولم يكن غريباً على الرحابنة هذا البُعد الوطني والسياسي الإجتماعي في أعمالهم الموسيقية فقد عايش هذا الثلاثي فترةً من أخصب فترات النضال الوطني والقومي الذي استمر حتى اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية في نهاية الربع الثالث من القرن العشرين. وبالتوازي مع ظهور المسرح الغنائي ظهر واحد من أهم النقّاد الشباب الذي احتفى واهتم بظاهرة المسرح الغنائي للرحابنة منذ بدء المسيرة الغنائية مطلع الخمسينيات، ألا هو نزار مروة إبن المفكر اللبناني السياسي – التراثي الراحل حسين مروة، لكن هذا الشاب الذي رحل في سن مبكر نسبياً عن عمر يناهز الستين (ت 1992) لم يأخذ حظه للأسف من البروز والشهرة، وقدّم حينها ملاحظات أولية على



5

أعمالهم، وفي عام 1957 كتب يقول: «إن الحل الملائم الآن هو أن يتجه الموسيقيون إلى تلحين المسرحيات الغنائية القصيرة، ثم تلحين الأوبرا ذات المواضيع المأخوذة من التراث الفني الشعبي»[63]. كما كتب مروة في مجلتي «الثقافة الوطنية»، و«الطريق» منتقداً حصر التطور الموسيقي العربي في قالب الأغنية الفردية والتي عادةً ما تُعرف بمطربها أكثر من ملحنها وموسيقاها وناظم كلماتها، معتبراً تسييد الصوت البشري للموسيقى والألحان يسد أفق التطور الموسيقي العربي، في حين أن العمل المسرحي يبرز عدة أشكال من التطور الموسيقي في آن واحد، ومنها الموسيقى التصويرية، وتلحين أداء كل شخصية بما يتوافق مع طبيعته الشخصية والمسار العام للمسرحية، وهذا ما يساعد في ابتكار وإبداع الفنون الموسيقية المعقدة وتطوير الآلات الموسيقية وخلق أجيال من تعاقب العازفين بهذا الفن الجميل[64]. وهو من دعا مبكراً إلى تلحين المسرحيات الغنائية قبل أن يخرج الأخوان الرحباني مسرحيتهما الغنائية الأولى، وكان نزار

مهتماً للغاية بمسألة التوازن بين الموسيقى والمسرح. كما كان مهتماً بأهمية «التأليف الموسيقي» الذي عرّفته الاستاذة الموسيقية سمحة الخولي بأنه «إبداع فني متعدد العناصر يقوم على اللحن والإيقاع والتكثيف النغمي والبناء الموسيقي والتلوين الصوتي، وهو يختلف جذرياً عن «التلحين الشرقي» الذي يعتمد على عنصري اللحن والإيقاع وحدهما، وتبرز فيه كلمات الغناء لتحتل مكان الصدارة»[65]. ولعل هذا التعريف -في تقديرنا- ينطبق على تأليف الغناء المسرحي.

وبعد هزيمة عام 1967 بدأ العد التنازلي لنهاية العصر الذهبي للأغنية العربية، وبخاصة بعد رحيل الرئيس عبد الناصر المفاجيء عام 1970 والذي تبعه بعد أعوام قليلة رحيل ثلاثة من قامات نجوم الطرب الكبار خلال ثلاث سنوات فقط: فريد الأطرش عام 1974، أُم كلثوم عام 1975، وأخيراً عبد الحليم حافظ عام 1977. ثم برز تدريجياً ما عُرف بـ «الأغنية السطحية التجارية أو أغنية السندويتش ولحقتها ما عُرف بأغنية «الفيديو كليب» في العقد الأخير من القرن».

كما برز لون آخر من الغناء بعد هزيمة 1967 أُطلق عليه «الأغنية السياسية» ذات الكلمات الهجائية اللاذعة ضد الهزيمة واحتجاجاً على تردي الأوضاع المعيشية والإجتماعية والتضييق على الحريات، وكان من أبرز نجومها في مصر الشيخ إمام عيسى، وعدلي فخري، وفي لبنان الموسيقار والمغني الشهير مارسيل خليفة الذي برز على وجه الخصوص خلال سني الحرب الأهلية (1975 - 1990)، كما غنى كلاهما أيضاً للقضية الفلسطينية، ومن أبرز وجوه الأغنية السياسية في العراق جعفر حسن وفرقة الطريق، وغيرها من الفرق والمطربين الآخرين الذين تبنوا هذا اللون من الغناء ذي الهجاء السياسي في معظم الأقطار العربية.

## مستقبل الحركة الموسيقية العربية :

والحاصل من هذه المسيرة الموسيقية التي استعرضنا لمحات خاطفة على أبرز محطاتها منذ بداياتها قبل الإسلام وبجذورها الضاربة في الحضارات الكبرى التي قامت في المنطقة، مروراً عابراً بصدر الإسلام، فالعصر الأموي، وصولاً إلى فترتها الذهبية خلال العصرين العباسي والأندلسي، ثم في عصرها الذهبي الجديد المتقطع على امتداد ثلاثة أرباع القرن العشرين لم يكن غرضنا منه مجرد السرد التاريخي فقط، بل ولنستخلص من ذلك باعتبارنا ورثة تجربة حضارية اغتنت من تلك المسيرة التاريخية الطويلة دروسها وعِبرها وبما مرت به من صعود وانتكاسات لعل تشرق على أجيالنا الشابة الحاضرة وأجيال المستقبل شمس جديدة من الموسيقى تربطهم بماضي حضارتهم الموسيقية المجيدة مطعمة بعناصر الحداثة المتوافقة مع خصوصياتها، هذا إذا ما أردنا حقاً النهوض من الكبوة الموسيقية التي تمر بها ثقافتنا الموسيقية، ومن ذلك أن تعيد وزارات الثقافة والإعلام بدولنا العربية الإعتبار لتراثنا وتاريخنا الموسيقي العربي، ومن ضمنها المعاهد الموسيقية في التعليم العالي، وأن تجعل وزارات التربية والتعليم الموسيقى والتراث الموسيقي العربي، مادة مقررة ضمن المناهج الدراسية، وبتوسع أكبر في المعاهد الموسيقية التي تتبع التعليم العالي، وأن تولي وزارات الإعلام بدولنا العربية اهتماماً أكبر في قنواتها الفضائية وإذاعاتها بمثل هذه البرامج، ويتم تقديم مسابقات وبرامج تحفيزية من شأنها أن تجذب إليها جيلاً ترتفع بثقافته وذائقته الموسيقية معتزاً بتاريخه وتراثه الموسيقي العربيين القديم والحديث، لا جيلاً مغترباً عليهما تجذبه الأغنيات والموسيقى الغربيتان أو في أحسن الأحوال الأغاني الهابطة التي تُسمى «شبابية»، وكذلك تأسيس أو إعادة احياء الفرق الشعبية الموسيقية[66]. وختاماً من الأهمية بمكان أن يتم كل ذلك بمعزل وقطيعة مع التراث الذي يسفّه من الثقافة الموسيقية جملةً وتفصيلاً، سواء في وسائل الإعلام العربية، أم في المناهج الدراسية الإسلامية والتاريخية، باعتبار تراثاً كهذا ليس غلواً في الدين فحسب؛ بل ومن عناصر البيئة المفرخة للإرهاب التكفيري، وبدون ذلك سيبقى للأسف مستقبل نهوض حركتنا الموسيقية قائماً يراوح مكانه.

أ. محمد أبو شنب – مصر



# رقصة «الهوسيت» عند قبائل «البشارية» وتأثرها بالبيئة في حلايب وشلاتين

عرف الإنسان الرقص منذ أقدم العصور، فأصبح أحد وسائل التعبير عن حاجاته العاطفية، واتجاهاته الذاتية، وتصوراته لما في الكون والطبيعة من ظواهر، وما إعتقده من قوى تسيطر على هذه الظواهر وتؤثر على أنماط حياته[1]، واستمر هذا النوع من الفن ملازماً له في التطور والارتقاء مروراً بالحضارات التي مرت بها الشعوب والأمم.

إن الرقص لم يكن مجرد أشكال مختلفة من الحركات طبقاً لإيقاع معين فحسب، إنما فن روحي يعتمد على إحساس الإنسان ومشاعره، لذلك نجده دائماً ما يصدر في صورته التلقائية بطريقة عفوية في التعبير ليحقق المتعة والحيوية في أدائه كلما دعت الحاجة إليه، فتظهر وظيفته الفنية والجمالية والإجتماعية التي يؤديها من خلال قدرة الإنسان على إبراز انفعالاته بالحياة واستجابته لوحي الطبيعة وما يحيط بها من

عناصر، فالرقص لغة كمثل باقي اللغات، لكنها صامتة غير مدونة أو مكتوبة، حيث لا يستخدم فيها أبجديات الكلمات، إنما تعتمد في الأساس على الحركة، فالحركة من أبسط أنواع التعبير عن الإنسان وما يقوم به من نشاط، لذلك يعتبر فن الرقص من أقدم أنواع الفنون التي إرتبطت بحياة الإنسان وأكثرها شمولاً.

وبالنظر إلى إحدى تعريفاته لدى دائرة المعارف البريطانية نجد إنه «أقدم من الفن نفسه، وإنه يحوي على أسس جميع الفنون، وإن الدراما والديكور والموسيقى كلها بدأت من الرقص»[2]، إلا أن بعض المتخصصين في مجال التربية الرياضية أطلقوا عليه لفظ (التعبير الحركي)، نظراً لما يتطرق إلى أذهان الكثير منا عندما نذكر مُصطلح (الرقص) عامة، وعلى الرغم من تعدد تلك التعريفات وتنوعها، إلا أنها تشير إلى ذلك المفهوم الذي يعني (التعبير الحركي)، لما يتضمنه من شمول[3]، فالتعبير في حد ذاته مقدرة يسعى الفرد لتهذيبها وتنميتها بشتى الوسائل كي يستطيع بواسطتها أن يفصح عما يجول بنفسه وبخاطره، حتى يتمكن من نقل أفكاره ومشاعره لغيره من الناس في سهولة ويسر[4].

مما لا شك فيه أن لكل مجتمع من المجتمعات رقصاته الشعبية الخاصة به التي تعبر عن سمات شخصيته التاريخية والثقافية، وما تحمله تلك الشخصية من أفكار اعتقادية وعادات وتقاليد متوارثة، تظهر من خلال تلك الحركات الراقصة التي تخضع لضوابط معينة وقوانين مُحكمة تفرضها ثقافة ذلك المجتمع الذي تنشأ فيه وتتشكل منه تلك الرقصة، لتصبح بذلك جزءاً أصيلاً من هذا التراث الشعبي الذي يعبر عن ثقافة تلك الجماعة الشعبية التي تنتجه وتبدع في صياغته في بيئتها الشعبية، حيث يتأثر بكل ما يحيط به من عوامل طبيعية وجغرافية، وهذا ما يجعله يختلف ويتميز من مكان إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، وبالرجوع إلى ما يعنية أقسام علم الفولكلور نجد أن الرقص الشعبي أحد أنواع الفنون الشعبية التي تضمها الثقافة الشعبية (الفولكلور).



خريطة توضح منطقة حلايب وشلاتين على ساحل البحر الأحمر.

## (الطبيعة الجغرافية)

عندما تدق أقدامنا لنبحر في أعماق الجنوب لننقب ونبحث عن جذور بعض عناصر تراثنا الشعبي المصري الأصيل، نكتشف سراً غامضاً من أسرار مصر القديمة لم يكن معلوماً لدينا، بل نجده يسري من أمام أعيننا في عروق أهله وباطن أرضه، لما يحمله كل منهما من أصالة وعراقة يعبران عن جوهر الشخصية المصرية منذ آلاف السنين، حيث كانت تلك البقعة الحدودية الجنوبية موطناً للإنسان الأول على أرض مصر، والمسرح الذي نشأت فيه حضارته التي إرتكزت على أسس قوية جعلته يقفز بتلك الحضارة إلى الأمام.

### اولاً: الموقع:

وهنا في أقصى الجنوب الشرقي من الصحراء الشرقية على الحدود «المصرية – السودانية» تقع تلك المنطقة التي تُعرف إعلامياً بمثلث (حلايب وشلاتين)، حيث تضم ثلاث مُدن كبرى من الشمال إلى الجنوب، «شلاتين – أبو رماد – حلايب»، والتي تبلغ مساحتها حوالي ما يقرب من 500 . 18 كم مربع إلى 580 20 كم مربع، وتعتبر مدينة شلاتين المركز الرئيسي لها، حيث تبعد عن «القاهرة» بحوالي 1600 كم، وتتشكل تلك المنطقة ما يشبه المثلث المتساوي الأضلاع لذلك تُعرف بالمثلث، تمتد قاعدته بطول 300 كم، وطول



كل من ضلعيه الشرقي المُطل على البحر الأحمر والغربي المُشرف على الصحراء الشرقية نحو 200 كم، ويبدأ رأس هذا المثلث عند نقطة تقع على ساحل البحر الأحمر بالقرب ممّا يُعرف ببئر الشلاتين[5].

فنجد أن هذة المنطقة غنية بالعديد من الثروات الطبيعة، لما تحتويه أرضها من تنوع بيئي مميز يشمل ثلاث بيئات مختلفة، فمنها البيئة «الجبلية – الصحراوية – الساحلية»، بالإضافة إلى موقعها الجغرافي الفريد حيث تقع على الطريق الساحلي بين مصر والسودان، وكذلك قرب سواحلها من السواحل اليمنية السعودية، لذلك فهي تعتبر بمثابة البوابة الجنوبية الشرقية لمصر[6].

### ثانياً: المناخ:

فهذا التنوع يجعلها تختلف في أحوالها الجوية، فمناخها صحراوي مداري، جاف صيفاً يميل إلى البرودة شتاءً، تهب عليها رياح شمالية غربية جافة وجنوبية شرقية رطبة، مما تجعلها تقع في حزام التجمع بين المداري، وهو النطاق الذي تتساقط فيه الأمطار بغزارة، ولهذا يوجد بها فصلان للأمطار، أولهما قبل شهري مارس ومايو، أما الأخر في شهري أكتوبر ونوفمبر، فالحياة فيها تعتمد على مياه تلك الأمطار التى تتساقط على سلاسل جبال البحر الأحمر ثم تنساب في بعض الفصول على هيئة سيول، مما تتكون خزانات المياه الطبيعية التي يعتمد عليها سكان المنطقة إلى جانب بعض الآبار[7].

## المعالم الطبيعية والأثرية في حلايب:

### اولاً: محميات (علبة):

ومن ضمن المعالم الطبيعية التي تتميز بها منطقة حلايب محميات (عُلبة) التي سُميت بهذا الاسم نسبةً إلى جبل (عُلبة) الذي يعتبر الركيزة الأساسية لهذة المحمية الطبيعية الكبيرة، حيث يبلغ إرتفاعه حوالى 1437 متراً، كما يُطلق عليه أهل تلك المنطقة بلغتهم التبداوية «إيلب» الذى يعنى (الجبل الأبيض)، نظراً للون صخوره أو تجمع السحب البيضاء على قمته.

ونظراً لمساحتها الشاسعة التى تبلغ حوالى ما يقرب من 35600 كم مربع، أصبحت أرضا خصبة في إنتشار الغابات الشجيرة والحشائش البحرية، حيث تنمو فيه ما يقرب من 400 نوعاً من النباتات نمواً طبيعياً، تستخدم بعضها كأعشاب طبية منذ أقدم العصور، كما أتاحت لها الظروف أن تكون بيئة مناسبة في انتشار العديد من الطيور النادرة أو الجارحة (المستوطنة

والمهاجـرة) والــتى بلغــت ما يقـرب مــن 150 نوعا حتى الآن، كالنسـور الأفريقية الكبيرة مثل (الأوزون - الرخمة المصريـة - الصقـور- العقبان)، وغيرها مــن الحيوانات البريـة والمتوحشـة والزواحـف السـامة، وذلـك نظـراً لطبيعـة تلك البيئـة الجبلية.

### ثانياً: ميناء عيذاب:

أما عن المعالم الأثرية نسـبةً لأهميتهـا التاريخية هو ميناء (عيـذاب)، الـذى كان يقع جنوب مدينـة أبو رماد على بعد 23 كم شـمإلى مدينـة حلايب، فـكان من أهم الموانئ الرئيسـية على سـاحل البحر الأحمـر جنوباً في تلك المنطقة، ويقال أن اسـمه قد يرجع نسـبة إلى أحد الأنواع من الأعشـاب باللغـة البيجاوية التى كانـت تنمو في هذه المنطقة بكثرة.

بـدأت مدينـة عيـذاب كنقطـة لتلبيـة احتياجات عمـال المناجـم في الصحراء الشـرقية، ثم صـار بعد ذلك ميناءً رئيسـياً ومحطة للسـفن القادمة من الهند وشـرق افريقيـا وجنـوب الجزيـرة العربيـة[8]، وفي العقـد الرابع مـن القـرن الثالث الهجري، سـيطر بنو يونـس وهم فرع مـن قبيلة بـني ربيعة على عيـذاب، ولكنهم أجـبروا على التراجـع للحجاز بعـد معركتهم مـع أبنـاء عمومتهم بنى بشـر الذين ركزوا سـيطرتهم علـى منطقـة المناجم عن طريق الـتزاوج مع (البجـا) السـكان الأصليين للمنطقة خاصة الحضارمـة منهم[9]، حيث تم إكتشـاف هذا الموقع علـى يـد «تيـودور بنـت» Theodore bent في عـام 1896، وكان ذلـك مـن خـلال قيامـه برحلـة من مرسى حلايـب متجهاً نحو الشـمال، حيـث وجد على مسـافة 20 كـم آثـاراً تشـرف علـى البحر، وبعـد دراسـته لهذة الآثـار رجح أنها تعـود إلى مدينة عيذاب[10]، وتشـير بعض المراجـع إلى أن سـواكن القديمة هي عيـذاب الحالية التى غطتهـا الرمال والصخـور الآن[11].

### ثالثاً: الهوسيت.. وتأثرها بالبيئة والطبيعة:

عُرفـت الثقافـة بأنهـا نتـاج عمليـة تطـور طويلة إمتدت على طوال ألآف السـنين، ترسـبت في كل مجتمع بشـري، متضمنة قدراً عظيمـاً من الحكمـة في معاييرها وأنماطها الشـديدة التنوع، ولا يمكن لآحـد أن يهرب من تأثيرهـا في أي مجتمـع كان، إبتـداء من أكـثر المجتمعات بسـاطة حتى أشـدها تعقيداً وتطوراً[12]، ومما لا شـك فيه أن هـذة العملية التى تحدث بداخـل كل مجتمع أو منطقة جغرافيـة معينـة قد تتعـرض لمؤثـرات تفرضهـا عليها بعـض العوامـل الطبيعيـة والجغرافية سـواء بطريقة مباشـرة أو غير مباشـرة، وهـذة المؤثرات بالتـالي قد تؤثر في بعـض العناصر الثقافيـة التي تعبر عـن أفرادها الذين يحملون تلـك الثقافة.

ومن هنـا لعبت تلك العوامـل والظـروف دوراً حيوياً مؤثـراً علـى تشـكيل ثقافة تلـك الجماعات الإنسـانية المتمثلـة في هذة القبائـل التي تعيش وسـط أحضان تلك البيئة المتنوعـة، وهذا ما نراه بوضوح في اسـتخدام بعض الأدوات والأسـلحة كجزء من ثقافتهـم المادية في بعض العناصـر التي تندرج تحـت الفنون الشـعبية، والتي منها على سـبيل المثال الرقصـات والألعاب الشـعبية، حيث يتم اسـتخدام هذة الأسـلحة الـتى يعتمد عليهـا الرجل البجـاوي بصفة دائمـة في حياته اليومية سـواء في الصيد أو في الدفـاع عن نفسـه لمواجهـة مخاطر تلـك الطبيعة كاستخدام (السـيف - الرمح - الخنجر) وكذلك العصي كمـا في حالـة الرعي أثنـاء أدائـه لرقصة «الهوسـيت» كأداة مـن أدوات التعبـير عن الفـرح أو السـعادة وليس كأداة للدفـاع كما في صورتها الحقيقيـة، فالمهارة في الصيد جزء مهم من شـخصية البـدوي، على الرغم مـن أن هذه الأدوات بدائيـة الصنع محـدودة الإمكانيـات، كما أنهم يرمـزون إلى بعض القطـع المسـتخدمة في أداء لعبة (توي إسـتيت - تُ سِـدًِ) الـتي تعـني الجالس بـ «الجمل» والذي يُطلق عليه بلغتهم البداويـت «أوكام»، حيث إنها تعتبر رمزاً هاماً وأساسـياً مـن رموز البيئـة الصحراوية، وهـذا يدل على مـدى إرتباط الإنسـان بكل مـا يحيط به من طبيعـة مسـتخدماً عناصرها في التعبير عـن ثقافته.

كمـا أن الظـروف المناخية التي تتمتع بهـا تلك المنطقة جعلتهم يرتدون نمطـا معينا من الملابـس التقليدية ذات اللـون الواحد وهـو اللون الأبيـض، والتي من سـماته إنه يعكس أشـعة الشـمس القاسـية مما يجعلها أقـل حدة، فأصبحـوا يتميزون بـه عن غيرهم من المجتمعـات الأخرى البعيـدة عنهـم، إلا إنهـم يتشـابهون فيه مـع غيرهم من

المجتمعات القريبة منهم، وهذا التشابة يدل على إمتزاج ثقافتهم بثقافة غيرهم من المجتمعات المتماثلة، طبقاً لتشابه هذه العوامل والظروف التي تحيط بهم، حيث أن العلاقة بين الإنسان والبيئة الفيزيقية أو المكانية التي تحيط به تعكس التداخل في نسيج الثقافة الشعبية[13].

فهذة المنطقة تُعد واحدة من ضمن المناطق الثقافية الجنوبية، حيث تتمثل في الإقليم الواقع بأقصى جنوب مصر الذي يشترك مع إقليم شمال السودان في ثقافة واحدة، وهذة الثقافة تعتبر مزيجاً بين الثقافتين، مما نتجت عنها وجود جماعة شعبية ذات تميز وتفرد شديد الخصوصية، استطاعت أن تخلق لنفسها ثقافة متميزة تُعرف بـ «ثقافة الحدود»، وهذة الثقافة تمثل خليطاً متنوعاً من عناصر ثقافية شديدة التجانس[14]، فأصبحت تمثل حلقة الوصل والصلة بينهما، مما جعلت هذة المناطق تزخر بحركة دائبة منذ القدم، كما يشير إلى ذلك مفهوم المناطق الثقافية من حيث الامتدادت الجغرافية لبعض الأنماط الثقافية وكذلك إلى الامتدادت التاريخية للتراث المشترك، ولهذا فإن تراث المنطقة المشترك هو بناء ثقافي يتميز بالامتداد التاريخي والجغرافي، فالمنطقة الثقافية تتمثل في تلك الرقعة التي توجد بها ثقافات متماثلة[15].

### رابعاً: الإبل كعنصر ثقافي:

بما أن الرقص ارتبط منذ القدم بتفاعل الإنسان مع بيئته في التعبير عمّا في نفسه وخاطره، فإن محاكاة الإنسان لغيره من الكائنات التي تعيش معه في هذة البيئة صفة من صفات ذلك التفاعل والارتباط، ومن هنا نجد أن أفراد هذة القبائل أثناء أدائهم لرقصة «الهوسيت» يتقمصون صفات وحركات بعض الحيوانات التي تتداخل معهم في الكثير من أمور حياتهم والتي من أبرزها الإبل، حيث تعتمد عليها هذه القبائل في نشاطهم الإقتصادي ونظامهم الاجتماعي لتصبح أيضاً جزءاً أصيلاً من تراثهم الثقافي لا يمكن استئصاله من بيئته الصحراوية.

فالإبل حيوان يتصف بالقوة والشجاعة ولديه القدرة على تحمل الصعوبات والمشقة، كما أن صبره



وقوة تحمله صفة يتشبه بها الرجال العظماء، بالإضافة إلى أنه أثناء سيره من مكان إلى أخر نجده يتحرك بحركات خفيفه جميلة لا يستطيع الإنسان أن يقلدها أو يحاكيها إلا من يمتلك القدرة على فعل ذلك، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن مصادر الرعي لديهم تنقسم إلى قسمين أحدهما «مراع طبيعية» يعتمدون فيها على مياه الأمطار، أما الأخرى «مراع غير طبيعية» يعتمدون فيها على مياة الآبار والوديان، فالأولى تجعلهم يتنقلون من مكان إلى أخر على حسب فصول السنة، حيث إنهم يقومون بثلاث جولات في السنة، الأولى تتم في فصل الخريف من مشرق نهر عطبرة وحول دلتا «الجاش» ومدخل أريتريا وأثيوبيا وتسمى بـ «جولة تمار»، والثانية في فصل الشتاء حيث يتجه الرعاة إلى ساحل البحر الأحمر في موسم الأمطار وتسمى المنطقة «قنب»، وفي فصل الصيف يتجهون إلى أعالي الجبال وبطون الأودية، حيث يستقرون فيها أكثر من أي منطقة أخرى وتسمى «دامر»[16].

وهذا التنقل الذي يدور حول مورد معين من الماء، ينتج عنه تأثر ثقافة هذة القبائل بثقافات أخرى أو العكس في الكثير من الأماكن التي يتنقلون

إليهــا ســواء بداخــل مصــر أو خارجهــا، لآنهــم لا يرتبطــون بمكان محــدد أثنــاء ممارســتهم لهــذة المهنــة، وفي مفهــوم علمــاء الإجتمــاع للبــدو، إنهــم فئــة مــن الســكان يتمــيزون بخصائــص معينــة وســلوك خــاص ترســمه لهــم بيئتهــم الصحراويــة المحيطــة بهــم، ولا تســمح بإقامــة حيــاة ســكانية مســتقرة، كمــا أنهــم ينتمــون إلى مجموعــة تغــير محــل إقامتهــا في أوقــات معلومــة تبعــاً للتغــيرات الموســمية لــكل مجتمــع محلــي، مثــل صيــد أفضــل، حشــائش للقطــع، وطقــس أفضــل، فالبــدو لا يتجولــون بــدون هــدف[17]، وهــذا مــا يُعــرف في علــم الإنثربولوجيــا الثقافيــة بعمليــة «التثقــف» وهــي الحالــة الــتي تحــدث نتيجــة لإلتقــاء ثقافتــين مختلفتــين، وقــد عــبر «كروبــر» عنهــا في أحــد المواضــع بأنهــا «تشــمل علــى تلــك التغــيرات الــتي تحــدث في ثقافــة معينــة بتأثــير ثقافــة أخــرى، والــذي ينتــج عنهــا ازديــاد التشــابه بــين الثقافتــين المعنيتــين، وقــد يكــون هــذا التأثــير متبــدلاً أو طاغــي التأثــير مــن جانــب واحــد»، حيــث يــرى كل مــن «جريبــنر وشــميدت» اللذيــن ينظــران إلى «التثقــف» علــى إنــه مجــرد ثقافــات مختلطــة ببعضهــا[18].

ومــن هنا يمكــن القــول أن الإبل تمثل إحدى وســائل الاتصــال الثقــافي بــين مختلــف القبائــل والمجتمعــات الصحراية الأخــرى، فضلاً عن الدور الحيــوي والوظيفي الــذي تؤديه بالنســبة لأبنــاء هــذة القبائــل في مختلف مجالات الحيــاة ثقافيــاً واجتماعيــاً واقتصادياً.

### خامساً: الطبيعة البشرية:

أما الجانــب الآخر الذي يتعلق بهــذة القبائل وأصولها الســلالية، وما ينــدرج منها مــن فروع قبائلية متشــعبة قَاطِنَةٌ في أقصى الجنوب الشــرقي من الصحراء الشــرقية علــى الحــدود (المصريــة - الســودانية) ومــا يليها من مناطــق أكــثر عمقــاً في الجنــوب، يجعلنــا نرجــع بالزمن إلى الــوراء لمعرفــة الجــذور التاريخيــة لتلــك الجماعات الإنســانية المنتجــة لتراثهــا الشــعبي كجــزء أصيــل من ثقافتهــا التي تنتــمي إليها، بهــدف محاولة فهــم طبيعة ذلك الإنســان الــذي يعيش في هــذا المكان، مــن خلال ما يصدر عنــه من أفعــال وســلوكيات وأفكار وممارســات تتمثــل في مفــردات ثقافتــه الــتي تتكــون مــن عاداتــه وتقاليــده، معتقداتــه وتصوراته، خبراتــه ومعارفه، آدابه وفنونــه، حرفــه ومهاراته.

### سادساً: قبائل المنطقة:

تعيــش قبائل «البشــارية» التي تُعد فرعــاً من فروع قبيلــة «البِجا» في هــذة البقعة الجغرافية مــن الصحراء الشــرقية وتنتشــر أفرادها في جميع أرجائهــا في الصحراء والجبــال والوديــان، ويقــال إن إســمها يرجع نســبةً إلى جدهم الأكبر (بشــار بن كاهــل) من قبيلــة الكوهلة التي تنحــدر من نســب الزبير بن العــوام، وأن بشــارا قد تزوج إمرأتــين من «البِجــا» أحدهمــا يُطلق عليهــا (أم علي)، أما الأخرى فيطلــق عليها (أم ناجي)، فبشــارية (أم علي) هــي تلــك القبائل الــتي توجد بداخــل الحــدود المصرية، أمــا الأخرى هي التى توجــد بداخل الحدود الســودانية[19]، حيث تتفــرع الأولى إلى عدة بطون كثــيرة فمنها (العلياب - العمــيراب - الحمــدوراب - الشــتنراب - القمهتاب) وغيرها، حيث تنتشــر هــذة القبائل بين مصر والســودان في ثــلاث مناطق، أحدهما تمتد من القصير حتى ســواكن، والثانيــة تعيــش على نهــر عطــبرة بالســودان، والأخيرة تقطن جزيــرة عتباي.

### البِجا عبر العصور التاريخية:

سُــميت قبائــل «البِجــا» قديمــاً بعــدة أســماء طبقــاً للعصــور المختلفــة الــتي مــرت بهــا، حيــث أطلــق عليهــا في المصــادر الرومانيــة «البليميــين»، في المصــادر المرويــة «الميديــد»، في المصــادر العربيــة «البِجــا»، في المصــادر الكوشــية والمصريــة القديمــة «المدچــاي»، وتجمــع بعــض المصــادر أن وطــن «المدچــاي» هــو شــرق الســودان، وتشــير الأدلــة الأثريــة والتاريخيــة إلى أنهــم اشــتركوا في أصولهــم العرقيــة مــع الكوشــيين، وأن نمــط حياتهــم الســائد كرعــاة عُــرف مــن خــلال بيئتهــم القاســية الشــبه قاحلــة في شــرق الســودان، كمــا عُــرف شــعب «المدچــاي» في العالــم القديــم بكفاءتهــم العاليــة وجدارتهــم في مجــال الحــروب العســكرية، نظــراً لمهارتهــم الاســتثنائية في الحــروب[20].

تُعد قبيلة «البِجا» من القبائل الرُحل التي تنتمي إلى الجنس الحامي، إلا إنهم بعد قرون عديدة تأثروا بالإتصال العمراني والمشروعات الزراعية التي تمت في الكثير من المناطق في تلك البقعة الجغرافية الكبيرة التي يعيشون عليها، فاستجابوا إلى هذه التطورات، وبدأوا يتخذون قرى على ضفاف القنوات، ويحتلون أحياء من بعض المدن، وأخذ كثير منهم يشتغل بالزراعة وفي مختلف الحرف[21].

وتشير بعض المصادر الأخرى أن في الفترة التي ظهرت فيها معالم حضارة جديدة في منطقة النوبة قديماً، وأطلق عليها العالم الأمريكي «جورج رايزنر» حضارة المجموعة «X» شهدت في هذا العصر قيام مملكتين وهما مملكة «البليميين» ومملكة «النوباتيون»، والبليميين هم قبائل سكنت شرق النيل وحتى البحر الأحمر، وقد عرفوا عند الإغريق بهذا الاسم، ولكن المؤرخين العرب أسموهم بـ «البِجا»، وهم قبائل «البجه - البِجا» الحالية القاطنة في شرق السودان[22]، حيث عاشت في منطقة بلاد النوبة السفلى قبائل عدة ذكرها المصريون القدماء منها (واوات - إيرثت - ستاو - إيام - مدجاو أو مدجاى)، والأخيرة منها هي تلك القبائل الرُحل التي لم تستقر في منطقة بعينها، وكانت تجوب مناطق السودان والنوبة السفلى[23].

## اولاً: فروع البِجا:

تنقسم فروع قبيلة «البِجا» وهي القبيلة الأم لكل هذة الفروع إلى أربعة قبائل رئيسية، وهما «البشاريون» في الشمال الذين يعيشون في تلك البيئة الجبلية الصخرية، كما يحتلون معظم الإقليم المُسمى بصحراء العتباي، ثم يليهم من الجنوب قبيلة «الأمرأر» الذين يمتدون بإنحراف في إتجاه الغرب في مسمار على الخط الحديدي إلى الشمال الشرقي في اتجاه بور سودان، ثم يليهم جنوباً «الهدندوه» وهم أكثر البِجا في السودان عدداً، حيث يمتدون من سواكن إلى سنار وفي الأرض المجاورة للخط الحديدي الممتد بين البلدين وبذلك أصبحوا يحتلون دلتا الجاش، كما يعيشون على شواطىء العطبرة المجاورة لهم، وأخيراً نجد في الجنوب الشرقي قبيلة «بنى عامر» الذين يمتدون من «طوكر» شمالاً إلى داخل حدود أريتريا جنوباً، كما توجد جماعات أخرى من «البِجا» أو قبائل صغيرة، مثل «الأرتيقا»، «الكميلاب»، «الحالنقا» وغيرهم، وبعضهم يدور في فلك القبائل الكبيرة وترتبط بهم[24].

## ثانياً: لغة البِجا:

تتحدث قبائل «البِجا» لغتهم الحامية، وهي المُسماه «التبدواى أو البداويت» ويستثنى من هذا معظم العشائر الجنوبية من «بنى عامر» ومن يجاورهم من الجماعات القليلة التي تتحدث لغة خاصة تعرف بـ «تِجره»، وهي لغة سامية منتشرة في أريتريا وشمال بلاد الحبشة، وإن كان بعضهم يتكلم اللغة البجاوية، فأكثر قبائل «البِجا» يعرفون اللغة العربية إلى جانب معرفتهم للغتهم التى يتحدثون بها، واللغة العربية ما هي إلا أثر من أثار النفوذ العربي الذى دخل إليهم في عهد متأخر نسبياً إلى أوطانهم[25].

## ثالثاً: صفات البِجا:

أن «البِجا» بوجه عام شعب لا تزال تغلب عليهم الصفة العسكرية، والطابع الحربي الذى أملته البيئة والكفاح للمحافظة على النفس والمال، وشجاعتهم وقوة احتمالهم مضرب الأمثال، إلا أن هذه الروح لا تزال سائدة فيهم متغلغلة في نفوسهم، وسلاحهم الرئيسي هو السيف للهجوم والدرقة للدفاع، فقد قل استخدامهم للرمح أو القسي والسهام، ولكنهم يحملون في منطقهم خنجراً منذ الحداثة ويظلون محتفظين به، ومن المرجح أن سلاحهم فيما ماضى كان الرمح، سلاح أهل الجنوب، ولكن السيف جاءهم من الشمال، أو من الجزيرة العربية عن طريق البحر الأحمر، فأقبلوا على إقتنائه، وكثيراً ما يُطلق أحدهم على سيفه اسماً خاصاً، كعادة فرسان العرب، ويرددون قصصاً عن بعض السيوف وحدتها[26]، وتظهر النزعه الحربية لل «البِجا» حتى في لهوهم ولعبهم فيرقصون رقصاتهم الحربية على دقات الطبول، وأناشيدهم وأغانيهم تردد قصص أبطالهم القدماء[27].



## أنوع الرقصات الشعبية:

توجد أنواع مختلفة من الرقصات الشعبية عند قبائل «البشارية» فمنها رقصة (الوالدوب – الهوسيت – البيبوب – أوكل) كل منها يتميز بفن الأداء الشعبي، حيث تؤدى تلك الرقصات بتحريك جميع أجزاء الجسم، نظراً لأنها تعتمد في حركاتها على القفز والوثب والحجل، فكل رقصة من هذة الرقصات لها إيقاعها الخاص ومناسبتها الخاصة التي خصصت من أجلها.

فنجد فنون الأداء فيها تحتوي على عدة عناصر منها «التقمص» وهو ما عرفه علماء الأنثربولوجيا بأنه «قدرة الإنسان البدائي على التقليد ومحاكاة الطبيعة»، وكذلك على «الحركة» حيث استطاع الإنسان من خلالها أن يعبر عن إرادته، ومخاوفه، ورغباته، وشهواته، وظلت لغة حية حققت له التواصل والاتصال والتعبير عن ما يشعر به ويعتقده، وأيضاً على «الإيقاع» الذى يعتبر واحداً من أبرز عناصر اللغة الموسيقية نظراً لأنه يرتبط بالحياة، فنجده يرتبط بالفنون الزمانية والمكانية، حيث يحتوي على حركة ورقص وطبول وتصفيق بالأيدي وضرب بالأرجل، كما أن «الأإيقاع» في الرقص يحتوي على بعدين، أحدهما «مكاني» يرتبط بإيقاع حركة الرقصة وأبعادها وإمكانية الانسجام والتوافق والتماثل والتكرار في الحركة، وآخر «زماني» يرتبط بالإيقاع الموسيقي في الآلات الموسيقية التي صنعت خصيصاً لهذه الرقصات وحركاتها، وأخيراً على «التأثير» وهو القيمة الأساسية في «الأداء الشعبي»، لأنها ترتبط بأحداث الحياة اليومية، وبهذا الإنسجام التلقائي تتحقق قيم الأشكال لفنون الأداء الشعبي، كما أن جميع الإيقاعات المستخدمة في فن الأداء الشعبي سواء في أشكالها ومضامينها تعتمد على عناصر البيئة بوصفها المكون المباشر لها والتي تستمد منها أشكال الرقصات والإيقاعات[28].

## رقصة الهوسيت وما تحمله من معنى:

«الهوسيت».. كلمة ليست عربية.. بل بجاوية الأصل، نسبةً للقبائل التى عُرفت حديثاً بهذا الأسم (البِجة – البِجا – البِجاه) بكسر الباء وتعطيش الجيم، وهذا الإسم هو الأكثر تداولاً وانتشاراً في العديد من المناطق المختلفة[29].

فـ«الهوسيت».. كمُصطلح يعنى في مُجمل مضمونه العام «الاستعداد» سواء للحرب أو للقتال أو للمبارزة،



ومن هنا عُرفت رقصة «الهوسيت» برقصة الاستعداد أو رقصة الحرب، فهي رقصة استعراضية قتالية تعبر عن حاملي تلك الثقافة الذين يتميزون بروح الفروسية وما تحمله تلك الروح من الشجاعة والجرأة، وما تتمتع به أجسادهم من القوة والحركة الخفيفة التي تعبر عن مدى اللياقة البدنية العالية.

## اولاً: وصف الرقصة:

تُعد رقصة «الهوسيت» من أشهر تلك الرقصات الشعبية التي تبرز مدى قوة وشجاعة المؤدي كأنه مقاتل شرس يواجه الأعداء في ساحة المعركة، حيث اكتسبت قيمتها الفنية والجمالية والإبداعية في أدائها الشعبي من خلال تلك الحركات الإنسيابيه المنظمة، فنجد المؤدي للرقصة يستخدم السيف للهجوم والدرقة «الدرع» للدفاع، كوسيلة من وسائل الأداء، حيث يعبران من خلالهما عن السمات الثقافية والتاريخية لشخصية ذلك المجتمع البدوي.

يتم أداء تلك الرقصة طبقاً لطقوس معينة وضوابط مُحكمة تحترمها وتقدسها أبناء هذه القبائل، حيث تصاحبها آلات موسيقية وأصوات إيقاعية تُعرف في مجال الموسيقى بأساليب الإتصال والتفاعل، وهي تلك (التأثيرات التي تخلقها الموسيقى في حواس مستقبل فردي أو جماعة من المستقبلين)[30]، والتي تتمثل في عدة عناصر أحدهما يشمل (الأدوات الصوتية وتكويناتها) وهي الأصوات الإضافية المصاحبه لصوت الإنسان نفسه، كحركات التصفيق بالأيدي بطريقة منتظمة (ضرب الكفوف) ودق الأقدام بقوة أو بخفة على الأرض، وكذلك ما يردد عن طريق اللسان من (النصوص الشفوية) والتي تتمثل في نصوص الأغاني وبدائل الكلام المستعملة في المجالات الموسيقية كقناة كبرى للتفاعل، بالإضافة إلى إستخدام الأغنية نفسها كأداة للتأمل، وأخيراً التعبير من خلال الأداء الحركي عن طريق (الرقص) الذي يشكل حلقة هامة في الإتصال والتواصل مع الآخرين[31].

## من هنا تبدأ الرقصة:

في البداية لا يجوز مطلقاً أن يتقدم أي فرد من المشاركين في أداء تلك الرقصة وسط الساحة المخصصة للرقص، قبل أن يبدأ بها من يكبرهم سناً أو من يحتل مكانه اجتماعية وسط أفراد قبيلته.

فعند سماع الإيقاع الموسيقي من آلة «الباسنكوب» يتوجه مجموعة من الشباب باختلاف إعمارهم بتكوين

حلقة شبه دائرية يطلقون عليها «نصف قرص»، فيأتي أكبرهم سناً أو من يحتل تلك المكانة الاجتماعية، حاملاً في يده اليمنى السيف وفي يده اليسرى الدرقة «الدرع»، ليتجة إلى وسط هذة الساحة المخصصة للرقص، فيقوم في البداية بعرض تحيته لهذة المجموعة المُشكلة أمامه، عن طريق رفع كل من السيف والدرقة «الدرع» مع تحريك كل منهما بطريقة معينة غير ثابتة، حيث تستقيم يده للأمام ويبدأ في رسغها فتتحرك في رعشة شديدة، يرتعش السيف من أعلى إلى أسفل، ثم يصاحبها حركة الدرقة «الدرع» مع ثني قدميه اليمنى أثناء أدائه لهذة الرقصة.

وفي هذة الحالة تقوم هذة المجموعة بالرد على تحيته عن طريق إطلاق أصوات من أفواههم تشبه أصوات «الهمهمة» مصاحبة أصوات ضربات الكفوف ودق الأقدام على الأرض بطريقة في غاية الروعة لما لها من شكل إيقاعى منظم، وذلك لضبط الإيقاع الحركي والموسيقى بالنسبة للمؤدين، كأنها نابعة من شخص واحد، وعيونهم متجهة في أغلب الأحيان إلى الأرض، وأجسامهم قد تبدو منحنية، وأقدامهم لا تزال تدك على الأرض بقوة عنيفة بإستخدام أحد الأقدام إما اليمنى أو اليسرى، أو كلاهما معاً على التوالي، بحيث تكون مرة بالقدم اليمنى ومرة أخرى بالقدم اليسرى.

وأثناء ذلك العرض الاستعراضي للرقصة الذي لم يستغرق عدة ثوان معدودة، يتقدم شخص آخر من المؤدين سواء من أبناء القبيلة أو غيرها إلى ساحة الرقص حاملاً في يده نفس الأدوات المستخدمة في أداء الرقصة، فيقدم تحيته للمجموعة كما فعل الأول من قبل، مع الوضع في الاعتبار مراعاة مستوى العمر بينهما أو درجة المكانة الاجتماعية، ثم يقوم كل منهما بالوقوف أمام بعضهما البعض وهما يؤديان تلك الرقصة من خلال تحريك السيف والدرقة «الدرع» في حركة سريعة بطريقة إبداعية في الأداء أكثر احترافية في التنفيذ، مما يلفت أنظار الحاضرين سواء من المشاهدين أو المشاركين في أداء الرقصة.

ومن هنا يبدأ كل منهما بإظهار قدرته القتالية ومدى لياقته البدنية من خلال عرض حركات تعبيرية منظمة سريعة باستخدام السيف والدرقة «الدرع»، حيث يتحكم فيها إيقاع الموسيقى التى تعلو وتهبط من صوت آلة «الباسنكوب» وكذلك إيقاع ضربات الكفوف من المشاركين حولهم، وأثناء هذا الأداء الجماعي المشترك بين المؤدين والمشاركين في الأداء وعلى مدار فترته الزمنية، يزداد حماس المؤديين.

وفي وضع آخر نجد أن المؤدين للرقصة يقوم كل منهما باللف حول زميله في حركة شبه دائرية بطريقة ثني الجسم إلى الأمام مع الضرب بقدميه على الأرض، ومن شدة هذة الضربة القوية العنيفة ينبعث الغبار من تحت أقدامهم، وكل منهما ماسكاً سيفه والدرقة «الدرع» بقوة بكل فخر وعزة وكبرياء، وأحياناً قد نجد العكس في طريقة الإمساك سواء للسيف أو الدرقة «الدرع»، وقد يرجع ذلك إلى الشخص نفسه المؤدي لتلك الرقصة، ثم يقف كل منهما فجأة فينظران إلى بعضهما البعض نظرات حادة قوية، رافعاً كل منهما سيفه أمام الآخر، وهما يدكان الأرض بشدة بكلتا أقدامهما، كأنهما يعلنان عن انتصار أحدهما على الآخر أو صمود كل منهما أمام الآخر في هذه الساحة القتالية.

وبعد مرور عدة دقائق قد تتجاوز عشر دقائق أو أكثر من أداء تلك الرقصة وفي لحظاتها النهائية الأخيرة، يقوم كل منهما بطرق سيفه على الدرقة «الدرع» التي يحملها أمام هذة المجموعة ليعلنا نهاية أدائهما للرقصة، فأحياناً قد يتم ترك السيف والدرقة على الأرض وسط ساحة الرقص أو أخذهما معاً، فإذا تم تركهما يأتي شخصان آخران من هذة المجموعة المشاركة بدونهما ليبدأ كل منهما بهما الرقصة من جديد، وإذا لم يتم تركهما يأتي كل واحد منهم ومعه سيفه والدرقة «الدرع» الخاصه به.

ثم تبدأ الرقصة في مرحلة جديدة مع شخصين آخرين من هذه المجموعة التي تلتف حولهما لم يسبق لهما الرقص من قبل بداخل هذه الساحة، مع الوضع في الإعتبار عامل العمر بينهما، إلا إنه في بعض الأحيان قد يشارك فيها شخصان آخران من هذة المجموعة يرغب كل منهما في الرقص مع الآخر، فتبدأ الجماعة في التشكيل مرة أخرى، حيث يتقدم كل من المؤدين في لحظة سريعة بطريقة قد تبدو عشوائية، فيقوم



كل منهما يخطف السيف والدرقة «الدرع» من على الأرض كنقطة بداية لمرحلة جديدة لأداء تلك الرقصة.

ويستمر الوضع هكذا لفترة زمنية طويلة قد تتجاوز ساعات، إلا إنها لا تزال محافظة على نفس القوة والحيوية والنشاط في أدائها، ولكنها تختلف بالطبع من حالة إلى أخرى على حسب طبيعة كل موقف أو المناسبة التي خصصت من أجلها لأداء تلك الرقصة.

### السمات الخاصة بالرقصة:

لا ترتبط هذه الرقصة بعدد معين من الأفراد المؤدين لها، كما أنها تتم في كثير من الحالات إما بطريقة فردية أو جماعية، ولا يمكن أن تتم إلا باستخدام أدواتها الخاصة التي تتكون من السيف والدرقة «الدرع»، فاللعب بالسيف سواء في وضع الثبات أو الحركة السريعة المتوازنة على الجسد، يدل على مدى مهارة الأفراد الذين يقومون بهذا الأداء، فهي تعبر عن ثقافة هذه القبائل وما مر بها من أحداث تاريخية عبر ماضيهم الطويل، وكذلك تظهر مهاراتهم القتالية في الدفاع عن أنفسهم وشجاعتهم في حماية قبيلتهم ضد الأعداء، كما إنها تهدف إلى رفع الروح المعنوية لدى الشباب خاصةً، مما تثير فيهم روح الشجاعة والإقدام والحماسة، فمضمون دلالتها يختص بأوقات الحرب لإثارة الحماس.

### المناسبات والمواقف الخاصة بأداء الرقصة:

تقام هذه الرقصة في الكثير من الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية العامة أو الخاصة، وكذلك في جلسات الونسة وفي أوقات الفراغ عند ممارستهم لمهنة الرعي في الصحراء، وأيضاً في بعض المواقف الأخرى تعبيراً عن تحية أهلها للضيوف أو الزائرين لهذه المنطقة، فهي تُعد وسيلة من وسائل التحية والتعبير عن الفرح والسعادة طبقاً للمناسبة أو الظرف الخاص بها من ناحية، وكذلك وسيلة للتسلية والترويح عن النفس من ناحية أخرى.

### (الأزياء المستخدمة في أداء الرقصة)

يعبر الزي عامةً عن هوية الشعوب، فالزي ممارسة إجتماعية وعنصر ثقافي يرتبط ارتباطا وثيقاً بالعناصر الثقافية الأخرى، ويتكون الزي التقليدي الخاص بالرجال في هذه المنطقة من (العراقي – السروال – الجلابية – الصندل).

#### اولاً: العرّاقي:

جلباب من القماش الخفيف، أبيض اللون، واسع الفتحة من الأمام يشبه الجلّابية، لكنه أقصر منها

طولاً ذو أكمام قصيرة، حيث يتم ارتداؤه عامةً تحت الجلابية الخارجية، كما توجد به جيوب على جانبيه لحفظ الممتلكات، وسُمي بهذا الاسم نسبةً لكلمة «عرق» أي مخفف للعرق نظراً لالتصاقه بالجسد، جاءت به بعض القبائل العربية إلى السودان قبل أن تستقر فيه، فقد كان معروفاً لدى سكان جدة قديماً، حيث تتكون خامته من أنواع عديدة، فكان يصنع من القطن الخفيف والذي يُعرف بالشاش[32]، كما يمكن للشخص ارتداؤه والجلوس به بداخل منزله، ولا يجوز الخروج به دون أن يكون مرتدياً الجلباب أو الجلابية.

### ثانياً: السروال «سربادوب»:

يُعرف السروال باللغة البجاوية بـ«سربادوب»، وعند قبائل بني عامر يُعرف بـ«البوجا»، فهو يشبه في شكله البنطلون، وهو عبارة عن قماش خفيف، أبيض اللون، يتم ارتداؤه أسفل «العراق» وكذلك الجلابية الخارجية، حيث يتم ربطه من أعلى بحبل من نفس القماش الذي تنتهي أطرافه «بالتّكة»، يثنى في أعلى «السروال» بفتحتين يدخل من طريقهما الحبل وينتهي بفتحة أخرى ليتسع ويضيق، وهو بذلك الشكل يتناسب تماماً لطبيعة حياتهم التي تعتمد على الترحال والتنقل من مكان لآخر، وكذلك يتناسب أيضاً مع أدائهم لرقصاتهم المختلفة التي تحتاج إلى خفة في الوزن ورشاقة عالية[33].

### ثالثاً: الجلّابية:

عبارة عن زي خارجي أبيض اللون ذي أكمام مدورة، وأحياناً يكون لها ياقة، ويمكن ارتداؤها دون صديري إذا كان بياقة[34]، وقد يرجع تسميتها بهذا الأسم نسبةً لكلمة «الجلابة» وهم التجار الذين كانوا يقومون بجلبها.

### رابعاً: الصديري:

يشبه الجاكت في شكله إلا أنه ليس له أكمام، كما يصنع من أنواع مختلفة من القماش، وهو متعدد الألوان فمنه «الأسود - الأزرق - البيج - البني»، إلا أن اللون السائد لدى أفراد هذه القبائل



هو اللون الأسود والأزرق الغامق، بينما توجد بعض القبائل الأخرى في مناطق متعددة يلبسونه بألوان مختلفة، حيث إرتبط دخول الصديري في العهد التركي، ويعتبر الإقليم الشرقي من أكثر الأقاليم تأثراً بالهجرات، نظراً لوجود بعض الموانئ على سواحلها مقابلة لشبه الجزيرة العربية[35]، مما كان لها الأثر الكبير في سرعة اقتباس بعض الأزياء الغربية والتي من بينها الصديري، حيث تصدرت فرنسا الموضة الأوربية خاصة في القرن الثامن عشر، وقد كان الشعب الفرنسي أول من ارتدى الصديري، كما أن للصديري نوعين أحدهما يُعرف بالأفرنجي، أما الآخر فيعرف بـ«السواكني» نسبة لمدينة سواكن حيث يشتهر به سكان شرق السودان[36].

### خامساً: الشبط «الصندل أو الحذاء»:

اشتهرت قبائل «البِجا» بارتداء الحذاء المعروف بالصندل، والذي يُطلق عليه باللغة البجاوية «تادوركيدات - ق دأتْ»، وهو حذاء من نمط قديم يتكون من الحبال ويصنع من جلد الجمال، وبه ثقب من الأمام، وثقبان من الخلف يتم إدخال جلد الماعز من الثقب الأمامي، ويوجد به مكان للأصابع وينتهي بخرز عريض نوعاً ما على وجه الحذاء، ويخرج من الجلد الثقبان الخلفيان[37].

## (الأدوات المستخدمة في الرقصة)

### اولاً: السيف «مَأدَدْ»:



عبارة عن سلاح معدني حاد طويل، له يد من الخشب والحديد مكسوة بالجلد أو الصوف، ومحلاة بخيوط من الفضة، وله جراب من الجلد يُسمى «سير» وذلك لحمله، كما يوضع على جرابه عدد من الأحجبة الجلدية وكذلك بعض الأشكال الزخرفية من أعلى.

يُعد السيف أحد رموز السلطة والمُلك، حيث نجده في كل الفترات التاريخية، وظلت الأسر الحاكمة تتوارث بعض السيوف التي أصبحت مشهورة بأسمائها مثل النَمنم، والمَطَق[38]، كما له مُسميات عديدة يختلف كل منها عن الآخر على حسب ما يحتويه من شكل، حيث يُسمى السيف نفسه باللغة البجاوية «مَأدَدْ»، أما السيف المزين بالفضة فيسمى «أوكارْ»، السيف الطويل ذو النجمة فيسمى «سُليمانْ»، السيف الذى به زخرفه على شكل هلالين فيسمى «أيرابْ تافيبْ»، السيف ذو نصل حديد فيسمى «يُسرياي»[39].

### ثانياً: الدرقة «الدرع»:



عبارة عن قطعة كبيرة دائرية الشكل تتكون من الجلد مع بروز في وسطه لقبضة اليد التي تلبس بالحديد، وله ثلاثة أنواع أحدهما يُسمى «كريياى» وهو سميك وأثقل وكان يصنع من جلد الفيل، ذو قبضة حديدية وسميك، أما الثانى «داشكاب» وهو يصنع من جلد التمساح ولكنه أقل سمكاً، أما الأخير «تايسنتياي» وهو يصنع



من جلد فرس البحر، وهو أكبر حجماً من الأنواع السابقة، وفي مركزه يد من جدائل الجلد، ومنقوش على الدائرة رسوم هندسية لها مغزى سحري، وتستخدم الدرقة «الدرع» في الدفاع عن النفس لصد المخاطر والأذى عن الجسد، وهو جزء من سلاح الرجل البجاوي وشيء أصيل من تراثه الثقافي لا يمكن الاستغناء عنه أينما تنقل من مكان إلى آخر، وفي أوقات السلم يعتبر أداة من الأدوات الهامة المستخدمة في أداء الرقص وخاصةً رقصة «الهوسيت»، حيث يتم جلب الجلود المستخدمة في صنعه من السودان، لأنها تتميز بسمكها وصلابتها أثناء استخدامه عند ضربه السيف[40].

### ثالثاً: الخنجر «شُوتَال»:



يتميز الخنجر عن السكين بأن له جزءاً مثنى من الأمام حاداً، كما تصنع يده من الخشب أو العاج، ثم يوضع في جراب خاص من الجلد، ويعتبر من الأسلحة التي يستخدمها البجاوى أثناء تنقله المستمر في الصحراء، فقد تهاجمه بعض الحيوانات المفترسه والزواحف السامة، كما أنه يستخدم في تقطيع لحم الغنم أثناء عمله لأكله «السلات» الشهيرة والمفضلة لدى هذة القبائل[41].

### رابعاً: العصا «أكوالى»:

إحدى الأدوات التي يعتمد عليها البجاوي في حياته اليومية، حيث يقوم بصنعها بنفسه، فهي ذات انحناء رفيع من أسفل، ويتم استخدامها في بعض الرقصات الشعبية الأخرى، حيث يتكئ عليها المؤدي أثناء أدائه للرقص، وقد تستعمل أيضاً في الدفاع عن النفس، وهناك عصا تسمى بـ «كوليت» تصنع من فروع أشجار «السيال أو السنط»، وهي منقوشة برسومات لها مغزى سحري ولها طرف معكوس والطرف الآخر



يغلف بجلد التمساح أو الثعبان وتسمى «الحدالة» فهي نوع من العصي يحملها الشيخ أو كبار القبائل، والعصا دلالة على مكانة الفرد الاجتماعية وسط أبناء قبيلته، كما يتم استخدامها في بعض الحالات الأخرى حيث يخطط بها على الأرض خطوطاً معينة أثناء حديثه مع بعض أفراد القبيلة وهم جالسون على الأرض[42]، وكذلك لصيد بعض الزواحف السامة كالثعابين.

### خامساً: السوط «الكرباج»:

يُعد السوط «الكرباج» إحدى الأدوات المادية التي يتم استخدامها في بعض الرقصات الشعبية الأخرى الخاصة بهذه القبائل، فهو يصنع في السودان، كما له أنواع أخرى عديدة يختلف كل منها على حسب نوع الحيوان الذي يصنع منه السوط «الكرباج»، فأحدهما يصنع من جلد فرس البحر ويُعرف بـ «القرنتي»، وغيره يُعرف بسياط «الكروج»، وأنواع أخرى تصنع معظمها من ذيل كل من الإبل أو الخرتيت أو القرنيته، كما أن السوط يُعد رمزاً من رموز السلطة والمُلك، والذي اشتهر بسوط العنج.



## (الآلات الموسيقية المستخدمة في الرقصة)

### أولاً: آلة الباسنكوب (الطنبورة):

تعتبر آلة «الباسنكوب» من أقدم الآلات الموسيقية الوترية المصرية القديمة، التي كانت تُعرف في عصور ما قبل التاريخ، حيث كانت تسمى «كنر» أو «كنارة» ولا زالت تصنع بنفس الشكل الآن في مناطق السودان والنوبة، وهي تشبه آلة (الطنبورة) النوبية تماماً من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف، حيث عرفتها القبائل الإفريقية القديمة، كما لها أسماء عديدة تختلف باختلاف المناطق التي تستخدمها، ففي السودان والنوبة تُعرف بـ (الطنبورة) ويُطلق عليها باللغة النوبية (كيسر)، ولدى قبائل (البِجا) (الباسنكوب)، وفي أثيوبيا (الكرارة)، حيث تستخدم هذه الآلة الموسيقية في معظم الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية الخاصة بهذه القبائل[43].

تصنع آلة «الباسنكوب» بأدوات متاحة من بيئتها، فهي عبارة عن صندوق دائري الشكل مجوف من الخشب مغطى بطبقة جلدية بها خمسة ثقوب ومثبت بالصندوق مثلث قاعدته من أعلى، وقاعدة المثلث بها خمسة مفاتيح مشدود بها الأوتار المصنوعة



من أمعاء الحيوانات أو شعر الخيول، وطرفها الآخر مثبت على حجم الصندوق بعقدة خشبية، كما أن الأساس الهارموني الذي بنيت عليه طريقة ضبط الآلة هو السلم الخماسي الإفريقي، وهو من السلالم الموسيقية التي استخدمت في موسيقى الحضارات القديمة وخاصةً في أفريقيا.

تعتبر هذه الآلة الموسيقية وسيلة من وسائل لغة الحوار بين أفراد القبيلة، حيث تدل نغماتها على معان وإشارات لا يفهمها أحد إلا أبناء هذه القبائل، فأحياناً يتم العزف عليها عندما يطلب أحدهم المساعدة أو النجدة.

## ثانياً: الإيقاع المصاحب للرقصة:

تعتمد هذة الرقصة على الأدوات الصوتية وتكويناتها، والتي من أصوات الهمهمة وضربات الكفوف بالإضافة إلى أصوات دق الأقدام بقوة على الأرض التي يقوم بها المشاركون في أداء هذة الرقصة، وكذلك الإيقاع الصادر من آلة «الباسنكوب»، ومن هنا تختفي منها بعض الأغاني المصاحبة لها في أغلب الأحيان، وإذا وجدت فمعظمها تكون إما مدحا في أصول القبيلة وأمجادها وبطولاتها عبر فترات تاريخها الطويل أو التمجيد في أحد فرسانها الأقوياء أو الغناء للإبل وعظمتها أو في البيئة وما تحتويه من طبيعة كالصحراء والجبال.

الهوامش

1. نادية عبد الحميد الدمرداش، علا توفيق إبراهيم، مدخل الى علم الفولكلور- القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، 2007، ص83.
2. نادية عبد الحميد الدمرداش، علا توفيق إبراهيم، مرجع سابق، ص74 .
3. نادية عبد الحميد الدمرداش، علا توفيق إبراهيم، مرجع سابق، ص75.
4. نادية عبد الحميد الدمرداش، علا توفيق إبراهيم، مرجع سابق، ص75.
5. سوزان السعيد، الحياة الشعبية جنوب البحر الأحمر- القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، 2002.- ص11.
6. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 31.
7. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص31 .
8. ذهى عبد الحافظ، الأهمية التاريخية لميناء عيذاب الأثرى.- دراسات إفريقية.- ع 36 (ديسمبر 2006).- ص 204.
9. ذهى عبد الحافظ، مرجع سابق، ص 204.
10. ذهى عبد الحافظ، مرجع سابق، ص 205.
11. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 25.
12. محمد الجوهري، علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية.- القاهرة: مركز البحوث والدراسات الإجتماعية، 2016.- 374 ص.- (المجلد الأول، ص25).
13. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص16.
14. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص95.
15. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص86.
16. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 58.
17. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 56.
18. محمد الجوهري، علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية، مرجع سابق، ص9.

د. محمد الجزيراوي - تونس

# مواد البناء في العمارة السكنية التقليدية بمنطقة نفزاوة من الجنوب الغربي التونسي



1 خشب النخيل والزياتين متوفر بكثرة في الواحة التقليدية.

لابد للبحث العلمي اليوم، وفي جميع اختصاصاته، من الارتباط بقضايا المجتمع وواقعه المعيش، يسعى جاهدا للمساهمة في تحقيق الإضافة المعرفية والتطبيقية، وتتأكد أهمية هذا التوجه اليوم مع تزايد وتيرة التحديات التي تواجه موروثنا الشعبي عامة والثقافة المحلية خاصة مع تزايد ضغوطات العولمة والتحولات السياسية. في هذا الاطار عادت مختلف الشعوب لدراسة موروثها الشعبي، قصد البحث عن حلول لمشاكلها الراهنة، وتعتبر الاستفادة من المواد المحلية، في مجال العمارة، قاعدة عامة بالنسبة لمواد البناء في أي مكان من العالم[1].

لقد ساهم ثراء المكونات الطبيعية لمنطقة نفزاوة التي تقع في الجنوب الغربي التونسي في تنوع مواد البناء المحلية، لذلك سنعمل في هذا العمل على تصنيف هذه المواد وتثمين الثروة المعرفية[2] والتعريف بمكوناتها، فربما تساهم هذه الدراسة في مستقبل

التنمية في الجهة وتشجع على الاستثمار. كما ستعمل أيضا على تثبيت المصطلحات الشعبية المحلية في مستوى العمارة التقليدية للمحافظة عليها والتأكيد على ثراء وتنوع المعجم اللغوي المحلي والتصاقه باللغة العربية الفصحى مع بعض الروافد من اللهجات المحلية المجاورة والبعيدة.

يُمكن تصنيف مواد البناء المحلية التي تُستعمل في تشييد المساكن التقليدية بقُرى واحات نفزاوة إلى ثلاثة أصناف أساسية: المواد النباتية والمواد الترابية الصلبة والمواد الترابية اللينة.

## المواد النباتية:

تُعتبر الواحة أهم مصدر لمواد البناء النباتية وهي الخشب، ويتأتى من النخيل والأشجار المثمرة، كما يستفيد السكان من الأحراش المجاورة لقراهم التي توفر أغصان الأشجار والشجيرات الصغيرة، بالإضافة إلى استخدام الخشب المصنّع المجلوب من خارج البلاد.

### اولاً: الخشب:

توفر الواحات الممتدة على مساحات شاسعة أنواعا مختلفة من الأخشاب التي تُوظف في المعمار السكني التقليدي بالمنطقة، وهي تُعتبر من العناصر الأساسية حيث تُستخدم في الأسقف وتُصنع منها الأبواب وتُوظف في أغراض إنشائية عديدة. يمثل النخيل أهم مصدر للخشب في البناء ولا تقل عنه قيمة أخشاب الأشجار المُثمرة لاسيما أغصان شجرة الزيتون.

1. خشب النخيل:

ينقسم بدوره إلى نوعين وهما الجذوع والجريد:

أ- جذع النخلة: وردت الإشارة إلى أهمية جذوع النخيل بالنسبة للمنطقة في عدة نصوص ووثائق، خاصة الأرشيفية منها والتي تعود للقرن التاسع عشر[3]. يُستغل جذع النخلة في أغلب العناصر الإنشائية للمسكن التقليدي بقُرى واحات نفزاوة، ولا يُستعمل خاما إلا نادرا، إذ يمر عادة بمراحل تحضيرية عديدة، ولا يتم استغلال جذوع جميع أنواع النخيل، فالنجّار خبير في معرفة أجودها وأهمها تلك المتأتية من صنف «الذكّار» و«العمَّاري» و«الفِطِيمِي» و«الْحُرَّة» و«الْبِسِرْ حِلُو» و«الطُرَنْجَةْ»[4].

يستفيد النجار التقليدي بالمنطقة من جذوع هذه الأنواع لما تكتسبه من مميزات، لعل أهمها دقة أليافها واستقامتها وقدرتها الفائقة على مقاومة التسوس والتصدع. كما يحرص على ترشيد استهلاك الخشب فلا يقطع سوى النخلة ذات المردود الضعيف، ولا يستخدم بكثرة جذوع النخيل من صنف «الدقلة» و«القصْبِي» و«القنْدَةْ» لأنها ذات ألياف خشنة لا تتحمل ضغط الثقل، وإن تم استعمالها فلأغراض ثانوية.

تمر عملية تحضير الجذع بعدة مراحل، وتنطلق عملية الاشتغال عليه في الواحة في المكان الذي تُسقط فيه النخلة، وأُولَى المراحل هي القطع عن طريق قصَّاصْ مختص. تُقص النخلة ذات الجذع الطويل على مراحل، وتسمى هذه الطريقة «الحُبِّيلَةْ».

تتمثل «الحُبِّيلَة»[5] في توجيه سقوط النخلة عن طريق حبل يُربَط في طرفها العلوي، ويُشَد طرفها الثاني للأرض خوفا على المزروعات والأشجار الصغيرة تحتها وذلك بعد أن يُقصَّ جريدها. يُعَالج الجذع بالفأس إلى أن يسقط الجزء الأول، ثم بنفس الطريقة مع بقية الأجزاء بحسب طول النخلة فقد يتم إسقاطها على مرحلتين أو ثلاث أو أربع على أقصى تقدير للنخلة التي يتجاوز طول جذعها 20 م.

تأتي إثر ذلك عملية «التفليق»، وتتمثل في تقسيم الجذع طوليا إلى جزءين أو أربعة أجزاء باستعمال مجموعة من «الدِّوَاسِيسْ»[6]. يثبت «داسوس» فوق الجذع ويدق «بالرزام»[7]، وعندما يتغلغل إلى نصفه يدق «داسوس» ثان على بُعد 0،50 م، منه، عندما يخترق هذا الأخير الجذع. يقوم «القصَّاصْ» بإدخال «داسوس» صغير، يسمى «كِلُوفِي»، في الفتحة التي حدثت بينهما لكي يسهل سحبهما، ثم تتواصل نفس المراحل إلى أن يشطر الجذع إلى نصفين. يمر



خشب النخيل في سقف البيت.



مطارق الجريد في السقف.

«القصّاص» إثر ذلك لمرحلة التجفيف، إذ يُترك الجذع على عين المكان ويُوضع فوقه قليل من الملح أو يُلقى به في شط الفجاج أو شط الجريد[8]، تتراوح المدة بين ستة أشهر وسنتين[9].

تتخلص الجذوع خلال هذه المرحلة من الحشرات، وتكتسب صلابة وحماية من التسوّس أما الرديء منها فتظهر عليه علامات الاعوجاج والتآكل. ومن بين أهم خصائص خشب النخيل المرونة والصلابة لذلك يُوظّف في الأماكن التي تكون معرضة للهدم أو للتصدع، ويستغله السكان في دعم الجدران وكساكف لمدخل البيت أو الكوة وفي السقوف. قد يضطر بعضهم لشرائها، ويتراوح ثمن الجذع الواحد في أواخر القرن التاسع عشر بخمس فرنكات[10] ويتراوح في أواسط ستينات القرن الماضي بين 20 و 30 مليما[11].

ب- جريد النخيل: مفردها جريدة، وتتكون من ثلاثة أجزاء: «الكِرْنافة» أو الكرب[12] أي الجزء الذي يبقى عالقا بجذع النخلة، وتكون ملساء عريضة ومنبسطة الظهر مُحدبة الوجه، و«الساق» وهو ذو أشواك وعادة ما يكون صلبا ومستقيما، وأخيرا الجريدة، وهو الجزء الذي يعتبر امتدادا «للساق» لكنه مكسوّ بالسعف. يُستعمل «الساق» والجريدة في البناء بعد إزالة الأشواك والسعف، ويُسمى عندئذ «مَطْرَقْ» وجمعها «مَطارِقْ» أو «سِيقْ»، ويوظف البنّاء «المطارق» في الأسقف (الصورة عدد 4) وفي أبواب الإسطبل وفي بعض الأثاث مثل السرير، ورغم أهمية الجريد يبقى دون أهمية جذع النخلة[13].

2. أخشاب الأشجار المثمرة:

تنتشر في الواحات القديمة عدة أصناف من الأشجار المثمرة مثل الزيتون والرمان والتين والتوت[14]، وتتميز بصلابة أغصانها وسهولة تطويعها، إضافة إلى بعض الأشجار الأخرى وأهمها حب سبحة تُعتبر أغصان شجر الزيتون عنصرا أساسيا في صناعة الأبواب في المسكن التقليدي بقُرى الواحات القديمة بمنطقة نفزاوة، وتستعمل جافة كعوارض لربط ألواح خشب النخيل من الداخل، وتُوظف في أغراض أخرى كالأقفال والمسامير نظرا لصلابتها ومرونة تشكيلها. كما تتميز بزهد ثمنها وبجودتها مما يضمن جودة الباب. يوظف السكان الأغصان الطويلة من الأشجار المثمرة كركائز تحمل سقف الإسطبل، وفروعها كمسامير تُدقّ في الجدران


نبات القصب في إحدى البرك.

وتعلق عليها عدة أغراض كالأدوات المنزلية والأواني الفخارية المليئة بمخزون الزيت والسمن.

## ثانياً: القصب:

ينبت القصب غالبا في شبكات صرف المياه الزائدة عن حاجة الأرض السقوية في الواحات (الخنادق أو النشعيات)، يتراوح طول الواحدة منها بين 1.50 و4م، ويُستعمل أساسا في التسقيف (الصورة عدد 4). يتوفر القصب بكميات متفاوتة بين قُرى الواحات القديمة، فإن وُجد بكميات كبيرة في جمنة وبني امحمد والبرغوثية والبليدات فهو قليل جدا في المنشية وبوعبدالله وفطناسة.

## ثالثاً: القش:

يتمثل القش في كل النباتات اليابسة من حشائش وسعف النخيل والليف والتبن. يُمثل التبن مادة أساسية في صنع قالب الطين المعد للبناء، إذ يساهم في شدة صلابته وتماسكه ويضاعف في حجم مقاومته لعوامل التعرية التي تسببها الأمطار والرياح، ويُقلص من إمكانية تشقق الجدران فيما بعد. كما يُعتبر السقف من أهم العناصر المعمارية التي يستخدم فيها القش، إذ يمثل طبقة من طبقاته.


المادري أو الخشب المستورد.

## رابعاً: الخشب المستورد:

يُسمي سكان منطقة الدراسة الخشب المصنّع «لُـوَحْ»، وهو ذو لون أحمر أو أبيض، يجلب من خارج البلاد التونسية ويصلح لجميع المناخات[15]، يسمى أيضا الخشب التجاري إذ يصل المنطقة عبر ميناء صفاقس، وقد انتشر استعماله في البناء مع دخول المستعمر الفرنسي وتكثف في فترة ستينات القرن الماضي.

يُوَظّف «اللُّوح» خاما في السقوف من خلال نوعين: «المَادِري»[16] ومفردها «مَادِرِيَّةْ»[17] ويبلغ طولها 5 م وعرضها 0.15 م وسمكها 0.10 م، و«الـوُرقْ» ومفردها «وِرقـةْ» بطول 7م وبعرض 0.20 م وسمك لا يتجاوز 5 صم (الصورة عدد 6). كما تُصنَع منه الأبواب والنوافذ والأثاث، خاصة الخزائن والصناديق الملونة.

يبدو أنه ليس غريبا توظيف بعض المواد من خارج المنطقة في العمارة التقليدية إذ لا يقتصر الأمر على قرى نفزاوة بل ينتشر في عدة مناطق أخرى من العالم لاسيما حول بلدان حوض المتوسط[18]. يبقى خشب النخيل الأكثر استعمالا من المواد النباتية، ويساهم مع المواد الترابية الصلبة في متانة المبنى ككل.



الحجارة أو الرشاد حسب التسمية المحلية.



اعادة استخدام الحجارة الضخم.

## المواد الترابية الصلبة:

تتمثل هذه المواد الترابية الصلبة في الأصناف المختلفة من الحجارة ومنها تلك التي تُستخرَج من جبال «طباقة» عن طريق مقاطع مفتوحة ثم حجر «السامس» المُلتقَط من سفوح نفس الجبال، إضافة للحجارة المجلوبة من المباني التاريخية القديمة. تختلف نوعية الحجارة ومصدرها باختلاف موقع القرية، ولئن كانت الحجارة الصغيرة التي تُلتَقط من على سطح الأرض أساسية في الإنشاء المعماري، فإن بعض السكان استفاد من حجارة المقاطع المفتوحة بالجبال وعلى ضفاف شط الجريد.

### اولاً: حجارة المقاطع:

وتُسمى أيضا «الصَّمّ» أو «رِشادْ»[19]، وهي الحجارة التي يتم استخراجها من مقاطع مفتوحة بسلسلة جبال «طباقة» القريبة من الواحات والقُرى، ومنها جبل «القصير» وجبل «حلُوص» وجبل «الكوشة» وجبل «ليصيفر» وجبل «الطويل» وجبل «برمبة». تتطلب عملية استخراج الحجارة مجهودا بدنيا كبيرا لذلك يعمل المختصون في هذا القطاع ضمن فرق تتكون في العادة من شخصين أو ثلاثة. يمتلك قاطعو الحجارة (الحَجّـارَةْ) أدوات خاصة مثل العتلة والفأس و«الرفش» و«الماصة». وتتمثل عملية قلع الحجر في إزالة الأتربة التي تمثل الطبقة السطحية ثم تحديد مفصل بين طبقتين من طبقات الحجارة لتثبيت مسمار بينهما ودقه «بالماصة» ثم سحبه ووضع العتلة أو «البِينْسَة» مكانه وتحريكها نحو الأعلى والأسفل إلى أن تنفصل حجارة ضخمة عن الكتلة الصخرية. تُجزَّأ هذه القطعة الضخمة إلى قطع صغيرة ومن ثمة تُنقَل إلى موقع البناء[20].

انتشر لاحقا استعمال اصبع الديناميت الذي يُفجِّر الصخور التي تنشطر إلى أجزاء ضخمة تُقسَّم إلى أجزاء أخرى أصغر. تُسمى حجارة المقاطع بحسب مميزاتها وألوانها، فأجودها من حيث الصلابة هي الكلسية والمسماة محليا «الْكَذّالْ»، في حين تسمى أصناف أخرى تبعا للونها، فنجد «الحَمْرَةْ» و«الخَضْرَةْ» و«الزَّرْقَةْ» و«الصَفْرَةْ»[21]، وتُعتبر الأخيرة آخر الأنواع طلبا نظرا لتأثرها السريع بعوامل الطبيعة.

يُفضل العاملون في هذا الاختصاص الجبل الذي يقع على مقربة من قراهم للمساهمة في التخفيض من التكلفة المادية للحجارة والتقليص

من مسافة نقلها. كانت الحجارة تُنقل على ظهور الدواب في محامل خاصة تشبه القفص، تُصنع من أغصان الأشجار المثمرة. يضطر من لا يحذق صنع هذا الوعاء لنقلها على الأكتاف بمساعدة بعض الأقارب أو الجيران من الرجال عملا بمبدأ المساعدة والتعاون الجماعي خاصة مع قرب المسافة بين المقطع والقرية بالنسبة لقرى بوعبدالله والمنشية وجزيرة الوحيشي. ولئن كانت التكلفة المادية للنقل منعدمة في البداية فإنها أصبحت، مع دخول العربات التي تجرها الدواب للمنطقة، وهي «الكريطة»، ذات قيمة نقدية تتراوح بين 200 و300 مليم في أواسط ستينات القرن العشرين[22].

تتميز حجارة جبال «طباقة» بصلابتها وقدرتها على تحمل الرطوبة والحرارة، لذلك تُستعمَل لملء أسُس البنايات وبناء الجدران وأطر الأبواب والنوافذ والدرج المؤدية إلى السطوح.

### ثانياً: حجر الشَّامِسْ:

وهي الحجارة العارية التي يتم التقاطها أساسا من سفوح الجبال أي تلك الحجارة التي تُعتبر الطبقة الظاهرة من الجبل أو قشرته، وقد اكتسبت هذا الاسم المحلي لكونها معرضة لأشعة الشمس منذ مئات السنين وهو السبب نفسه الذي جعلها غالبا ما تكون سمراء اللون، وتوجد أحجام صغيرة وكبيرة من هذه النوعية، تُستغل الأولى في بناء الجدران والثانية في الأسس.

### ثالثاً: حجارة مخلّفات البناءات التاريخية:

يجلب بعض السكان الحجارة من البناءات القديمة وخاصة من المعالم الرومانية، فعديدة الدور التي استخدم سكانها هذا الصنف كأطر للأبواب ودعائم وفي أسس للجدران، وتعدى استعمال الحجارة الضخمة العادية إلى استعمال تلك التي تحمل نقائش وبعض المكونات الأخرى للعمارة الرومانية مثل الأعمدة وتيجانها ذات الزخرفة والنقوش[23]. وقد أثبتت المعاينة الميدانية وجود الحجارة الضخمة في مساكن قرى تلمين وقبلي القديمة والمنصورة وأم الصمعة.



حجارة روس كلاب.

### رابعاً: حجارة «روس كلاب»:

تُستخرج هذه الحجارة من مقاطع مفتوحة تقع على حافة شط الجريد مما جعل استخدامها ينتشر في هذه القرى المحاذية له مثل تنبيب وطنبار وتلمين ونفقة، ويتميز هذا الصنف من الحجارة بلونه الأبيض وبصلابته، ويحتوي على قطع أصداف صغيرة تضاعف من هذه الصفة، وتساهم بدورها في متانة الجدران التي تُبنى بها (الصورة عدد 8). تُعتبر حجارة «روس كلاب» عازلا جيدا ضد الرطوبة بما أنه من نفس طبيعة الأرض التي استُخدِم فوقها[24].

### خامساً: «التُّرْشَةْ»:

تنتشر «التُّرشة»[25] على نطاق واسع، وتسمى «تافْزَة» في بعض القرى مثل البليدات و«شَخْشْ»[26] في قرى أخرى مثل القلعة، وهي تحتل موقعا قريبا من جبال طباقة مثل المنشية والقليعة وأم الصمعة، وهي صلبة لذلك تُستخدم أساسا في بناء الجدران وقد تحرق ويصنع منها الجبس. توُجد «الترشة» تحت طبقة من الأتربة لا يتجاوز سمكها في أقصى الحالات 0.30 م، وتبدأ عملية استخراجها من مقاطع مفتوحة بإزالة التراب وتحديد حجم القطعة المراد قلعها.

ينطلق العامل في الحفر بالفأس في مستوى الخطوط التي خطها وعندما تصعب العملية يغير الأداة ويستعمل «الرَيَّاطَةْ» التي تمكنه من الوصول إلى العمق الذي يريده. و«الرَيَّاطَةْ» هي أداة حديدية صغيرة بحجم كف اليد مسطحة وذات حافة أمامية حادة وتتميز بمقبضها الخشبي الطويل الذي يُمكِّن من الوصول في الحفر إلى عمق كبير. تأتي فيما بعد العملية الأخطر وهي الحفر أسفل كتلة «الترشة»، ويقال محليا «يِلَجِدْ»، ويعني «التِلْجِيدْ» مزيد تعميق الحفرة أسفل الكتلة لتسقط بسهولة، وكأننا بهم يقصدون تذكيرنا بلحود القبور التي كانت مآل البعض من الذين كانوا يمتهنون هذا العمل حيث توفي تحت أنقاض هذه المقاطع عدد كبير من الرجال في أغلب القرى التي شملها البحث.

بعد أن تُفصل كتلة كبيرة، تتم تجزئتها إلى قطع متوسطة الحجم تصلح للبناء، توضع في كومات منفصلة عن أكداس الحجارة الصغيرة التي تتساقط أثناء عملية القلع والتجزئة، وتجمع بدورها لتحمل أيضا في محامل لتُستغَل في عملية بناء الجدران أو في فرن صنع الجبس. تُعتبر هذه المواد الترابية الصلبة من أهم مواد البناء استعمالا وأكثرها جودة لاسيما في تشييد الجدران، كما أن استخدامها لوحدها لا يفي بالحاجة لذلك يستعمل البناء بعض المواد اللينة كمادة للربط.

### سادساً: «الفُرَّاش»:

توجد هذه النوعية من الحجارة في بعض القرى الجنوبية من نفزاوة ومنها زيرة الحداد جنوب شرق الفوار على مسافة لا تتجاوز 3 كلم. تلتقط على سطح الأرض عادة في شكل صفائح مسطحة كبيرة الحجم، ملحية قليلا نظرا لقربها من الشطوط، يتراوح سمكها 5 و15 صم وهي ذات لون رمادي يميل إلى الأبيض. يعتبر «الفُرَّاش» حجر صلب جدا لكنه طيع الاستعمال ويوظف عادة في السقوف كطبقة من الطبقات وخاصة في سقف القبو. ما تجدر ملاحظته هو أن قلع هذه الحجارة ونقلها عادة ما يتم من طرف صاحب المسكن نفسه لكن في عدة فترات عندما تشهد حركة التعمير ذروتها لاسيما في فصل الخريف، يصبح بيع الحجارة مصدر رزق وعملا مربحا للكثير. تتم عملية البيع بالكومة. تباع الكومة التي ذات الألف حجرة من الحجم المتوسط بثمن قدره 1000 مليم سنة 1968 وتبلغ تكلفة نقله 250 مليما[26].

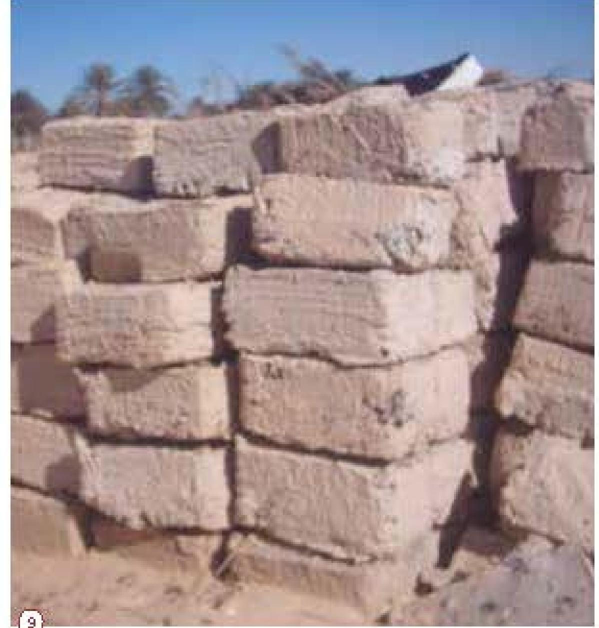
كانت هذه الحجارة تنقل في البداية على ظهور الجمال باستعمال وعاء مصنوع من أغصان الأشجار الصحراوية المتينة مثل الرتم والأزال والزيتة ويسمى «الشِّكَمْبُو»، ويتميز هذا الوعاء بشكله المخروطي، اذ تربط ثلاث أغصان من الشجر مجتمعة في الأسفل ثم تشد بحبل بين واحدة وأخرى وكلما ارتفعنا نحو الأعلى يمدد الحبل قليلا مما يعطينا شبكة متعددة الثقوب، توضع له عرى في مستوى أعلى الأغصان، ويستخدم بوضع اثنين على ظهر الجمل واحد من كل جهة. لا يخلو «الشكمبو» من بعض العيوب فهو لا ينقل كميات كبيرة في مرحلة واحدة ويصعب استخدامه في نقل الحجارة الصغيرة. تُعتبر هذه المواد الترابية الصلبة أفضلها جودة وأكثرها استعمالا لاسيما في تشييد الجدران، كما أن استخدامها لوحدها لا يفي بالحاجة لذلك يستعمل البناء بعض المواد الترابية اللينة كمادة للربط.

## المواد الترابية اللّينة والهشّة:

هناك مواد ترابية لينة تستعمل في حالتها الطبيعية وأهمها الروبي وأخرى بعد تحويلها ومنها الجبس والجير واللوس والرماد. أما المواد الهشة فنعني بها المواد سهلة الكسر والتفتت ومنها الطوب.

### اولاً: الجبس:

يطلق أهالي المنطقة على الجبس الذي يصنعونه بطرق مختلفة اسم «الزِّبِسْ» ومن أهم هذه الطرق يمكن ذكر: «المردومة» و«الكوشة» و«الحفرة» و«المناصب» إضافة إلى الرمال المحروقة تحت أواني الطبخ. يكتسب الجبس أهمية بالغة وقيمة ثابتة اذ يستخدم في العناصر الإنشائية وبناء «الخوابي»[27] إلى حد أنها من بين المواد التي تخزن[28].



9 قالب الجبس.



10 حفرة الجبس.

1. جبس «الكُوشَةْ» و«الْمَرْدُومَةْ»[29]:

«المردومة» و«الكوشة» طريقتان متشابهتان تُستعملان عادة عند الحاجة لكمية كبيرة من الجبس، والفرق بينهما يكمن في كون «المردومة» يتم خلالها إعداد الجبس فوق سطح الأرض، بينما يُحفر «للكوشة» حفرة قد يتجاوز عمقها المتر. يستعمل الأهالي التقنية نفسها في الطريقتين، ومراحلها كالتالي:

- المرحلة الأولى: وضع كمية من حطب النخيل والأشجار على ارتفاع 0.50 م في شكل دائري عادة ما يتجاوز قطره 2 م وارتفاعه 0.50 م أو يزيد بقليل، وتُسمى «كُرْسِي».

- المرحلة الثانية: وضع الطوب فوق الحطب في شكل هرمي مع الإبقاء على منفذين اثنين، يسمى كل منهما «مَنْفَسْ»، يدخل من أحدهما الهواء ويخرج من الثاني الدخان بحسب اتجاه الرياح. يرتب الطوب بحيث يُوضع الأكبر حجما من الأسفل ثم الأصغر فالأصغر.

- المرحلة الثالثة: ردم الهرم بطبقة صغيرة من التراب ورشها بالماء، ثم إشعال النار في الحطب، وتدوم عملية حرق الطوب أياما معدودة.

إثر خمود النار يقع إزالة الأتربة ودك الطوب المحروق بهراوة غليظة ليصبح جبسا صالحا للاستعمال[30]. يجب الإشارة إلى أن هذه التقنية تُسمّى في مناطق أخرى باسم «فُرْن الزِّيس»[31]. يمكن للفرن أو «الكوشة» أن يكونا مباشرة بجانب المقطع ثم يُنقل الجبس فيما بعد، كما يضطر بعضهم إلى نقل «الطوب» وصنع الجبس بجانب موقع البناء مباشرة.

2. جبس الحفرة:

تُستعمل هذه الطريقة بكثرة في قرى القليعة وجزيرة الوحيشي والمنصورة، وهي عبارة عن حفرة في عرق رمال متكلسة، على عمق لا يتجاوز 2 م وقطر لا يتعدى 1,50 م في أقصى الحالات[32].

تُوضع في تلك الحفرة كمية من الحطب وتشعل فيها النار، وعندما تهدأ النار وينتهي لهيبها يتم إدخال جريدة نخلة خضراء إلى الحفرة وحك جدرانها الداخلية المحترقة فتسقط حبيبات الجبس في القاع. يعاد إشعال النار عدة مرات وتُكرر نفس العملية إلى أن تمتلئ الحفرة بالرمال المحروقة التي تستخرج بعد أيام وتوضع في أكياس وقد تحولت جبسا رمادي اللون.

3. «المناصب» كانون الطبخ:

تستعمل المرأة الحطب لطهي طعامها، تضع وعاء الطبخ على ثلاث ركائز من الطوب في شكل مثلث تمثل كل واحدة منها زاوية وتسمى «مَنْصَبَة» وجمعها «مَنَاصِبْ»، وهو الكانون[33]، وبعد طبخ عدة وجبات تصبح المناصب جاهزة للدَكّ والطحن باستخدام عصا غليظة.

لا يتطلب صنع الجبس معارف ومهارات كبرى، إذ يقوم به صاحب أو صاحبة المسكن بوسائله الخاصة وحتى شراؤه لا يتطلب أموالا باهظة. يتميز الجبس بمجموعة من الخصائص أهمها قدرته على تحمل الضغوطات المناخية بالجهة كالحرارة الشديدة صيفا والبرودة القاسية شتاء، وهو طيع الاستعمال بعد خلطه بالماء وتصنع من الجبس قوالب صالحة للبناء، وهي خاصية عرفتها قريتا «بِشْرِي وفَطْنَاسَة»[34].

يُفضَّل الجبس مهما كان مصدره عن باقي المواد لاسيما عند الاستفادة منه كملاط في الجدران، في حين توظيفه في لياسة الجدران والسطوح والأرضيات تدفع بالأهالي لإعادة «التَّرْبِيش» مرة في السنة على الأقل في إطار عمل جماعي لأنه مادة سريعة التأثر بعوامل التعرية مثل الرياح وخاصة ذوبانه بفعل مياه الأمطار وتآكله بفعل عوامل الرشح الأرضي. رغم إيجابياته العديدة، فإن الجبس المحلي سريع التأثر ببعض العوامل الطبيعية خاصة الأمطار مما يستدعي صيانته الموسمية، لذلك يُعد في كل مسكن مكان خاص بخزن كميات من الجبس، تُستعمل في الترميمات.

## ثانياً: «الطُوبْ»:

يعتبر «الطوب» كتلة من التراب المتكلس[35] وتسمى مفردها «طُوبة» أو «طوباية»[36]، ويتميز بلونه الأبيض الذي يميل إلى البني. تُستخرَج هذه المادة من مقاطع مفتوحة تقع بالقرب من جبال «طباقة» لذلك تتمتع قرى مثل المنشية والقليعة وأم الصمعة بهذا الامتياز في حين تفتقده أخرى كقرى نفْطة وتنبيب والرابطة. يختلف «الطوب» في نفزاوة إذن عما هو موجود بمناطق أخرى والتي يطلق فيها هذا



جدار الطوب.

الاسم على قالب الطين المخلوط بالقش والمجفف تحت أشعة الشمس[37].

يُعتبر الطوب بنفزاوة عازلا جيدا للحرارة[38]، لكنه لا يتحمل الضغط الكبير ويستعمل الجبس المحلي كملاط داخلي وخارجي للجدران التي تبنى بهذه المادة[39]، لذلك فهو من أفضل مواد البناء التقليدية وينتشر استعماله على نطاق واسع (الصورة عدد 11). يُحَوّل «الطوب» أيضا إلى جبس باستعمال طرق مختلفة وهو دليل على قيمته الكبرى في العمارة السكنية المحلية ويُستعمَل بكثرة عند الطبقات الفقيرة بسبب انخفاض تكلفة استخراجه ونقله.

## ثالثاً: الرُّوبي:

يُعتبَر الرُّوبي صنفا من أصناف الطين، ويقترب لونه من الأخضر الحمصي[40]. تُعدهذه المادة من أكثر المواد استخداما في البناء بحسب المشاهدة العينية والشهادات الشفوية، وهي تمتاز بالعديد من الإمكانات والخصائص المهمة والكثيرة، كما أنها لا تخلو من بعض العيوب أو المعوقات. يُستخرج «الرُّوبي» في كل قُرى المنطقة مباشرة على عين المكان الذي سيتم فيه البناء، إذ يتوفر بمجرد إزالة طبقة من الأتربة على عمق لا يتجاوز 50. 0 م. تُستعمل المساحاة في خلطه مع القليل


جدار قالب الروبي.


جدار مطلي بمادة اللوس.

من الماء بداخل الحفرة، ويبقى على تلك الحال مدة قد تصل إلى يومين، ويُسمّى حينها «حُمْرَة»[41]، ويستعمل في بناء الجدران (الصورة عدد 12) أو لزجا كملاط أثناء بناء جدران الحجارة، ولا يُستعمَل في كل الأحوال كطلاء لأنه سهل الاقتلاع بفعل العوامل البشرية أو الطبيعية.

ترتفع القيمة الإنشائية لهذا النوع من الطين عندما تُصنع منه قوالب تُستخدَم في بناء الحيطان بعد أن يُضاف له قليل من القش أو التبن[42]، وهو ما لاحظناه بكثرة في قرى نفّة والبليدات والقليعة. تتوفر بالمنطقة بعض المواد الهشّة الأخرى في تكوينها المادي لكنها تكتسب صلابة في وظيفتها عند حسن توظيفها، ومنها:

### رابعاً: «التّربة»:

تُعتبر «التّربة»، وهي ذات لون بُنّي، نوعا من التراب المنتشر في منطقة نفزاوة خاصة في سفوح آخر مرتفعات سلسلة جبال «طباقة»، إذ يعثر عليها بمجرد إزالة قشرة الأرض السطحية. تُعتبر التربة كمادة أساسية في بعض أنماط من السقوف[43]، إذ تمثل طبقة ضرورية للاستفادة من قدرتها الكبيرة على امتصاص المياه وتحملها أكبر فترة ممكنة خاصة إذا ما تم دكها بعناية فائقة[44].

### خامساً: «اللّوس»:

يُستخرج «اللّوس» غالبا من المناطق القريبة من جبال «طِباقة» وأصله تراب غليظ الحَبّ[45]، ويكون عند استخراجه أبيض اللون، ثم يحرق في طَاجِينْ أو خَمّاسْ من حديد فيزداد بياضه نصاعة. يخلط «اللّوس» عند الحاجة إليه بالماء ويستخدم في طلاء الجدران الداخلية والخارجية لأسوار المساكن وغرفها عند الميسورين والفقراء على حد السواء (الصورة عدد 13) نظرا لانخفاض تكلفة استخراجه ونقله وتحويله واستعماله، وكلها أشغال تقوم بها المرأة[46].

### سادساً: الرماد:

يُستخدم الرماد في البناء التقليدي في قُرى واحات نفزاوة كإضافة إلى مواد البناء الأساسية خاصة الجبس وبالتحديد عند استعماله كمادة ربط في تشييد الجدران[47]، وهو يمثل أكثر المواد فاعلية فيما يتعلق بالعزل الحراري، ومن هذه الخاصية يكتسب أهميته رغم ندرة استعماله كما هو الشأن بالنسبة لبقية مواد البناء.

## بقية مواد البناء:

تتمثل هذه المواد في الجير والماء كمواد محلية والحديد كمادة مجلوبة من خارج المنطقة ويتم تشكيلها محليا.

### أولاً: الجير:

يُسمّى في نفزاوة «الْجِيرْ الْعَرْبِي»، وتُستعمَل الحجارة الكلسية المُستخرَجة من مقاطع جبال «طباقة» لصنع هذا الصنف من الجير في أفران توجد غالبا في أطراف القرية[48]. تُهيأ أفران[49] خاصة بهذه العملية على مشارف القُرى وهي لا تختلف كثيرا عن أفران تحويل الطوب إلى جبس إلا أن درجة الحرارة يجب أن تبلغ 1000 درجة مائوية[50]، وقد كان التركيز في استعمال الوقود الطبيعي متمثلا في الحطب المجلوب من الواحة أو الصحراء ثم اسْتُبدِل في وقت متأخر بالفحم الحجري[51].

يبقى الجير في الماء لمدة قد تتجاوز أسبوعا لكي يتخمر، ويضاف له القليل من الملح أو الشَّب[52] لمزيد تثبيته على الجدران أو السقوف، ومن أهم مميزاته قدرته على القيام بدور عكس أشعة الشمس بعيدا عن الجدران نظرا لبياضه الشديد وبالتالي التقليل من تأثير الحرارة داخل الغرف، لذلك يُستعمل في تبييض واجهات الدور والجدران الداخلية والخارجية لسور المسكن[53].

لا يستخدم الجير في الوظيفة الجمالية، إنما يُستخدَم أيضا في وظيفة حمائية إذ تُطْلَى به الأسطح للوقاية من تسرب مياه الأمطار إلى داخل الدور[54]، كما يخلط بروث الدواب[55] أو التربة المجلوبة من الأودية ويستعمل كملاط للجدران، ويسمى هذا الخليط «شَهْبَةْ»[56].

### ثانياً: الماء:

يُعتبر الماء من المواد الأساسية في مختلف مراحل البناء، يُجلب من العيون الطبيعية إن كانت قريبة من موقع البناء، وتنقله نساء العائلة على ظهورهن في جرار أو قِرب أو على ظهور الدواب. قد يكون تقلهن للماء في إطار عمل يومي تساعدهن فيه الجارات والقريبات كمساهمة من المرأة في هذا العمل الجماعي. أما في صورة حفر بئر، فإن ذلك يتم على عين المكان، ويُستخرَج منه الماء بالحبل والدلو[57]. يختلف عمق البئر من مكان لآخر، وقد يصل إلى 20م، ويتم بناء حاشيته بالحجارة المهندمة للمحافظة عليه من التهدم المتكرر. يحتفظ بهذا البئر بعد إتمام البناء للاستفادة من الماء في أغراض شتى كغسل الملابس أو سقي المواشي والدواب، كما قد تغرس نخلة أو شجرة مكانه.



جدار الطوب.

### ثالثاً: الحديد:

يُمثل الحديد المعدن الوحيد المُستعمَل في العمارة السكنية في قُرى واحات نفزاوة، ويُستعمل بأشكال مختلفة وخاصة في الأبواب وشبابيك النوافذ[58]، إذ يسهر الحداد التقليدي على صنع الصفائح والأقفال والمفاتيح والمسامير[59]. استخدمت الشبابيك الحديدية التي توضع للنوافذ في مرحلة متأخرة، وتسمى النافذة «شِبَّاكْ»، وقد حذق قلة من حدادي المنطقة صناعتها، فهي تجلب من مدينة صفاقس عن طريق تجار يهود انتصبوا في أسواق قبلي ودوز.

تحتوي هذه الشبكة الحديدية على أشكال متعددة من الزينة، وتُشد إلى إطار خشبي، ورغم دورها

الوظيفي الذي يتمثل في حماية الدار من السرقة فإنها احتوت على أشكال مميزة (الصورة عدد 14).

احتفظ المعمار التقليدي في قرى واحات منطقة نفزاوة بمميزات استخدام المواد الإنشائية المحلية[60]، ولم تتم الإضافات إلا نادرا ومع تلك التي استجابت للحاجيات المحلية والعادات السكنية وتأقلمت مع البيئة.

كانت هناك استمرارية في استخدام المواد المحلية للبناء وإعادة استخدام القديم في حرص شديد على إعادة تدوير المواد، ولم تكن لتظهر بشكلها النهائي لولا خبرة البنائين الذين ساهموا بمعارفهم المتوارثة في تنويع تقنيات الإنشاء وتطويرها في مختلف العناصر الإنشائية.

- الهوامش:

1. يمثل قول المعماري العربي حسن فتحي " انْظُرْ تَحْتَ قَدَمَيْكَ وَأَبْنِ" من بين أهم الجمل المعبرة عن ذلك، وقد طرح في كتاباته هذه المسألة، أنظر: حسن فتحي (محمد)، عمارة الفقراء، ترجمة الدكتور مصطفى فهمي، القاهرة، الجامعة الأمريكية، 1989.
2. أكد مارسال موس على ضرورة الاهتمام بأدق التفاصيل التي تتعلق بالتقنيات وعلاقتها بالمواد الأولية في الدراسات الميدانية التي تهتم بالمباني التقليدية، أنظر:
   - Mauss (M.), Manuel d'ethnographie, Éditions sociales, Paris, 1967,pp. 59-60
3. لعل أهم الوثائق التاريخية تلك التي تتعلق بقانون النخيل في منتصف القرن التاسع عشر، حيث لم يتم إحصاء النخيل المثمر فقط إنما حتى النخيل المقطوع نظرا لدوره في الإنشاءات المعمارية العامة والخاصة، حيث مثلت "ثروة خشبية مهمة لمن يملكها" حسب ما جاء في نص القانون، أنظر: أ. و. ت.، دفتر عدد 1718 بتاريخ 1278 هـ/1862 م.
4. مقابلة مع السيد إبراهيم النجار، 79 سنة، قرية بوعبدالله بتاريخ 25 جوان 2011.
5. تستخدم هذه الطريقة في واحات الجريد، أنظر: Bourg (A.), "L'habitat à Tozeur", Cahiers des arts et techniques d'Afrique du nord, N° 5,1959, p. 37.
6. الدواسيس: مفردها دَّاسُوسْ ويُسمى أيضا صبنّار، وهو مسمار غليظ مصنوع من خشب الزيتون.
7. الرزام: مطرقة غليضة وصلبة مصنوعة من خشب الزيتون.
8. Ben Mansour (A.), Restructuration et rénovation de l'ancien village de Kebili, Thèse 3e cycle en Architecture, Ecole Nationale d'Architecture et d'Urbanisme, Tunis, 1999, p. 83.
9. يوضع في قفصة في سبخة مجاورة لسيدي أحمد زروق، أنظر:
   - Collectif, Gafsa, une médina oasienne en Tunisie, Association pour la Sauvegarde de la Médina de Gafsa, 2004, p. 76.
10. S.H.A.T., Bobine: M. 14 bis, projet de réorganisation du Nefzaoua (Béchevel1887).
11. مقابلة مع السيد إبراهيم النجار، 79 سنة، قرية بوعبد الله بتاريخ 25 جوان 2011.
12. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2004، ج 13، ص 24.
13. يستخدم جريد النخيل في بناء أسوار المستغلات البحرية بجزيرة قرقنة، أنظر:
    - Louis (A), Les îles Kerkena (Tunisie), Étude d'ethnographie tunisienne et degéographie humaine, Tunis, 1963, Publication de l'Institut des Belles Lettres Arabes, Tunis, vol 2, p. 27.
14. يقدم بيار مورو جدولا إحصائيا لعدد أصول مختلف الأشجار المثمرة في كل واحة من واحات قرى نفزاوة سنة 1946، أنظر:
    - Moreau (P.), Des lacs de sel aux chaos de sable le pays des Nefzaoua, IBLA, Tunis, 1947, p. 136.
15. كان هذا الصنف من الخشب يجلب من السويد منذ القرن الثامن عشر ثم من رومانيا والنرويج، أنظر: القلال (سهام)، الأبواب العتيقة بمدينة صفاقس، دراسة اتنوغرافية، بحث مرقون لنيل شهادة الدراسات المعمقة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2004.
16. يقال للمادري في الفصحى الرّوافد، أنظر: ابن منظور، لسان العرب، نفس المرجع، ج 6، ص 189، وسنعود لها بأكثر تفاصيل عند العنصر الخاص بتقنيات الإنشاء.
17. يسمى المادري في جزيرة قرقنة المردك، أنظر: السعيدي (نجوى)، أبواب الدور التقليدية بجزر قرقنة دراسة اتوغرافية،

أ. الزبير مهداد – المغرب

# مواد وطرق البناء الطيني التقليدي



إن الموقع الجغرافي الذي تحتله دول الغرب الإسلامي (مصر ودول المغرب الكبير ومالي) جعلها تحظى بسفوح مطلة على البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي، وتخترقها سلاسل جبلية شامخة، وتتحلى الجهة الجنوبية منها بالواحات البديعة الساحرة. وقد انعكس كل ذلك على ثقافتها وتراثها وتاريخها وأنماط عيش سكانها.

وتراث هذه البلدان هو أحد الجوانب التي ينعكس عليها التنوع، فهو غني ومتعدد الأشكال، فهناك البناء الحضري المدني وهناك المعمار الجبلي ثم البحري ثم الصحراوي، أو شبه الصحراوي، وهناك المساجد والمدارس والأبواب والقصبات والقصور وغيرها؛ والتي ما تزال تحتاج لجهود الباحثين من أجل تعرفها وإماطة اللثام عن أسرارها ونظمها وأنساقها الثقافية.

في المنطقة الصحراوية في هذه البلدان يهيمن نوع من السكن المبني بالتراب، وبتقنيات متوارثة وفق تقاليد عريقة. هذا البناء يستخدم الطين مادة أولية، وبه تلحم حجارة الأسس، وترفع الأسوار وتبنى الأبراج، وتتشكل المدينة وفق تصميم خاص.

البناء بالطين ليس حكرا على هذه المنطقة، فسكان مناطق واسعة من البلاد العربية وآسيا الصغرى وأفريقيا، بنوا بالطين منازلهم وتحصيناتهم، وما زالت منشآت معمارية ضخمة وقديمة قائمة إلى اليوم، في حضرموت باليمن، وحلب بسوريا، وحائل في السعودية وفي بلدان ومدن أخرى كثيرة يضيق المجال بذكرها.

في كل هذه البلدان، توارث الناس تقنيات ومهارات وثقافة البناء بالطين، وتبادلوها، وأسهموا كل بقسطه في إنضاج التجارب وتطويرها ونشرها.

إلا أن اللافت للنظر في هذه العمارة الطينية ببلاد الغرب الإسلامي، هو صلابتها وقوتها على الصمود في وجه الظروف المناخية وعوامل التآكل، فضلا عن تصميمها الهندسي والبديع والرائع والتنظيم الاجتماعي المحكم الذي يدبرها.

وظفت الساكنة معارفها القديمة في النهوض الاقتصادي وفي التحصين العسكري، وفي الاستقرار الاجتماعي والتماسك السكاني والأمن الروحي والبدني لسكان المنطقة.

وهذه العمارة أضحت بمثابة وثيقة ناطقة بثقافة السكان وعاداتهم وأصولهم، فهي ترسم لنا صورة واضحة المعالم عن الكيفية التي عاشوا بها وتعاملوا بها مع بيئتهم المادية ومحيطهم السياسي وتطلعاتهم الاقتصادية، وعقائدهم، وتفاعلهم مع غيرهم، عبر الأزمان والعصور.

هذا التراث الهام أصبح اليوم مهددا بالاندثار، على الرغم من أهميته الاقتصادية والاجتماعية والبيئية، وفي تحقيق التنمية المستدامة والحفاظ على الموارد الطبيعية من الهدر والتلوث، فالبناء الإسمنتي الحديث انتشر في كل هذه المناطق، وأضحى يهدد مكوناتها الطبيعية بالتخريب والدمار.

إن دراسة أساليب العمارة الطينية التقليدية تعد ضرورة لصيانة هذا التراث الهام، صونا للذاكرة وحفاظا على البيئة وضمانا للاكتفاء الذاتي ومحاربة للفقر والفوارق الاجتماعية.

هذا البحث يروم التعريف بالمواد المستعملة في البناء الطيني وكيفية الإنشاء وتقاليده. واعتمدنا في سبيل إنجاز هذا العمل على المقاربة الوصفية، وتمت الاستعانة في جمع المعلومات بالزيارات التي قمنا بها لعدد من قصور وقصبات الجنوب الشرقي للمغرب، وعلى الحوارات والمقابلات التي جمعتنا بالسكان المحليين و«معلمي البناء» بهذه المناطق، إلى جانب دراسة عدد من الوثائق المصورة، واستقرائها. كل ذلك مكننا من تكوين صورة شاملة ودقيقة عن موضوع البحث.

## العمارة الطينية:

يقصد بالبناء الطيني، هو ذلك النمط من العمارة التقليدية القديمة المتوارثة، التي تقام بالطين النيء، تبنى بالتراب الخام، دون تحويله أو إنضاجه على النار، أو تغيير طبيعته بأية إضافات كمياوية مؤثرة، باستثناء إضافة مواد طبيعية كالحصى، أو التبن التي لا تؤثر في تركيبة التراب ولا طبيعته.

وهذا البناء، وإن كان يطلق عليه بناء طيني أو ترابي، فإنه لا يستعمل التراب مجردا، بل يستعان فيه بمواد أخرى، كالحجارة في الأسس، والخشب في الدعامات، والجير أو الجص في التكسية، وغير ذلك من المكونات ومواد البناء، ويمكن ترتيبها على الشكل التالي:

### اولاً: الحجارة:

الحجارة هي تلك القطع المختلفة الأحجام والأشكال الناتجة عن تكسر الصخور المكونة للقشرة الأرضية الخارجية، وقد استخدمها الإنسان في البناء منذ أقدم العصور، فاستعملها في بناء الجدران، وفي وضع أساسات الأبنية، وفي إنجاز عناصر معمارية متنوعة، كالأعمدة والعقود والأقواس، كما تعد وسيلة هامة في تبليط

الأرضيات وما زالت الآثار التي خلفتها الحضارات السابقة في البلاد تشهد بقيمة وأهمية هذه المادة

من أهم أنواع الحجارة التي تستعمل في العمارة المغربية حجارة الجرانيت السوداء ويتم استخدامها خاصة في بناء أساس الأسوار على ارتفاع حوالي متر واحد اتقاء للرطوبة والفيضانات.

في حين تستعمل «حجارة اللوس» في البناء بواحة بني سوف في الجنوب الجزائري، وهي الحجارة الواسعة الانتشار في المنطقة.

أما في بناء الجدران، فتستعمل أحيانا الحجارة الخامة (غشيمة) دون تهذيب، وهي حجارة صغيرة أو متوسطة في مقدور البناء ومساعده حملها والتصرف فيها، تضاف إليها كميات كافية من الملاط الطيني المعجون جيدا، حتى تستقر الحجارة في مكانها

كما توجد جدران مبنية بالحصى الدقيق الممزوج بالملاط، تشكل منه عجينة شبه متماسكة، يتم إفراغها بين لوحي التابوت ودكها جيدا.

### ثانياً: الطين:

التربة مادة طبيعية واسعة الانتشار على سطح اليابسة في كل البلدان، وتعد مادة البناء الأولى في الجنوب المغربي والجزائري والتونسي وكذا في موريتانيا وجنوب الصحراء، يستعمل التراب خالصا يشكل منه عجينة بإضافة الماء فيتكون طين ناعم يمكن صياغة أي شكل منه أو وضعه في قوالب. أو تضاف إليه بعض الألياف النباتية، وأهمها التبن، ويوضع في قوالب ويجفف تحت الشمس لتشكيل الطوبة، أو يدك في التابوت لبناء جدار بالطابية. أو تبنى به الجدران الحجرية وتلبس، أو القصبية الخفيفة، كما يشوى في الأفران لإكسابه صلابة وقوة لإنتاج الآجر.

وتختلف خواص الطين الفيزيائية تبعاً لعدة عوامل، أهمها: نسبة كل مكون من المكونات في المزيج، درجة خشونته أو نعومته، الأملاح والمعادن الموجودة فيه، ودرجة رطوبته. وأجود التربة ما كان خاليا من الحصى الكبير، وفقيرا من المواد العضوية، ويحتوى على نسبة متوازنة من الرمل والكلس والصلصال، فكثرة الرمال تجعل البناء هشا، أما ارتفاع نسبة الصلصال فيؤدي إلى تشققات في البناء وتآكله بفعل الرطوبة والماء، كما أن المواد العضوية تتحلل مع الزمن ما يؤدي إلى تآكل وإضعاف البناء.

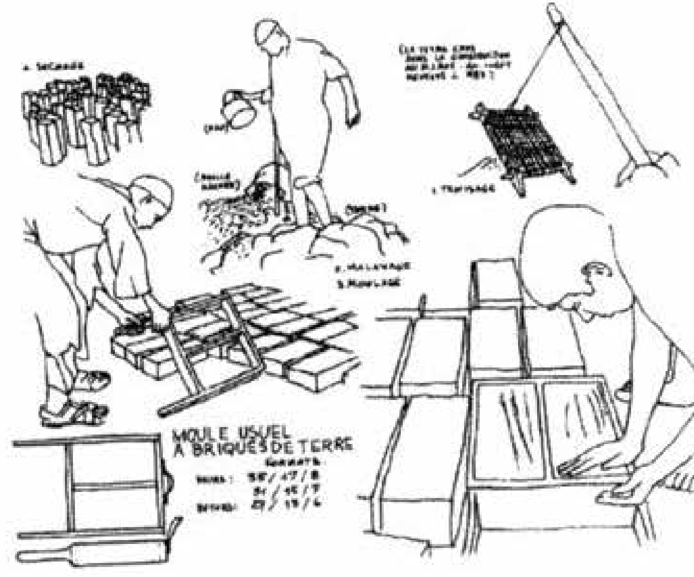
وبالنظر إلى تنوعه الكبير، فإنه يصعب إخضاعه لمواصفات معينة ودقيقة.

### ثالثاً: الطوب:

استعمله المغاربة منذ القدم، فبعض البنايات بمراكش التي تعود للحقبة المرابطية (القرن الثاني عشر الميلادي) أنشئت بالطوب، والطوب يصنع من تراب يملأ به قالب مخصص. التراب المعد لصناعة الطوب يختلف عن تراب التابوت، حيث ينقى من الحجارة، ويعد إعدادا قبليا خاصا قبل الصنع، ويغطى بالماء ليلة كاملة على الأقل ويعجن جيدا بالأرجل في اليوم الموالي، وإذا كان به صلصال كثير يضيف المعلم إليه رملا أو تبنا، وبعد ذلك يصنع الطوب. ويستعمل قالب به تجويفان اثنان أو أكثر لإنتاج طوبتين أو أكثر دفعة واحدة، بحيث يؤخذ الطين في شكل عجينة خشنة ترمل بتمريرها فوق فرشة من الرمل معدة لهذه الغاية، أو تمرر فوق التبن الرقيق، ثم تلقى في القالب المرطب بالماء أيضا والمرمل، ثم تضغط داخله حتى تلتحم أجزاؤه، بعد أن تأخذ شكلها النهائي تخرج من القالب وتجفف في الشمس في مدة تتراوح ما بين أربعة أو خمسة أيام[1].

لا يتصف الطوب بالجودة والمتانة التي تميز المنشآت من التابوت، ولا يقاوم الطوب الرطوبة والماء بشكل جيد، واستعماله منحصر في الجدران العالية التي لا تتصل مباشرة بالأرض أي في الطوابق العليا فقط، وفي الجدران الداخلية للمنازل.

كما تسمح مرونته في تنفيذ الأشغال المعقدة كالأقواس والتشكيلات المزخرفة، أحجام الطوب تختلف باختلاف استعمالاته، فالطوب المخصص لتعلية الجدران السميكة تكون مقاييسه 35 على 17 على 8 سم، ويتخذ طوب أصغر قليلا مقاييسه 31




②

على 15 على 7 لبناء الجدران الداخلية الصغيرة، أما الطوب المخصص للزخارف فتكون مقاييسه أصغر 27 على 13 على 6سم[2].

وبالنظر لما تتطلبه صناعة الطوب من ماء وتراب فإنه يستعمل في المناطق الغنية بالماء. ويسمى صانع الطوبية «الطواب» في اصطلاح مجتمع تافيلالت[3].

## رابعاً: الطابية أو التابوت أو الركز:

التابوت في اللغة المحلية المغربية هو قالب التراب المضغوط الذي أدخله الفينيقيون إلى المغرب، واللفظ مشتق من الكلمة الفينيقية طابية. ويتلخص في ملء قالب من خشب بتراب غير دقيق به بعض البلل، ثم يضغط إلى أن يغدو متماسكا، إثر ذلك يسحب القالب تاركا الثغرات التي تميز هذا النظام المستعمل خصيصا في بناء الأسوار. وهي تقنية قديمة جدا، ولم يطرأ عليها أي تغيير حيث أن الطريقة التي يتم بها البناء اليوم هي نفسها التي كان يتم بها البناء في الماضي السحيق وبنفس الوسائل وأدوات البناء.

يدك التراب وتشييد الجدران لوحا لوحا، في سمك يتراوح في أغلب الأحيان ما بين نصف المتر وثلاثة أرباع المتر (50 و70 سم) وتأتي صلابة الجدران من قوة الدك، ومن كمية الكلس التي يخلط بها التراب. وتتم عملية الصب على عدة مراحل، وفي كل مرحلة ترتفع الصبة من 20 إلى 30 سم ثم يصار إلى طرقها ودكها وضغطها بواسطة مطارق حجرية أو معدنية خاصة ثقيلة ومتعددة الأشكال تسمى «المركز»، وكل صبة بارتفاع القالب، بعد «الركز» تتداخل المواد المكونة للعجينة وتتماسك، يفك القالب ليركب من جديد على الجزء المكمل للسابق.

ومن الأساليب الهادفة إلى التقوية كذلك إفراغ فرشة من الكلس الجير فوق الطبقات المكونة للجدار واحدة واحدة، وبين اللوح والآخر بحيث تتماسك الطبقات عند وضع الواحدة فوق الأخرى في تراتبها العمودي، ويلتحم اللوح بالذي يجاوره، ويلتصق به في تراتب أفقي، وبعد أن يكتمل البناء تطلى واجهاته بلياط من التراب وبعض الجير كذلك.

ويبلغ طول الطابية حوالي ثلاثة أمتار وعلوها حوالي 0.80 مترا ويتراوح السمك ما بين 0.90 مترا ومتر ونصف وبذلك يصل ارتفاع السور المشيد من الطابية إلى 11 مترا وأكثر بالنسبة للأبراج[4].

## خامساً: الرمل:

الرمل مزيج حبيبات مفككة من مختلف الصخور وهو مادة بناء متوفرة بشكل جيد في المناطق الصحراوية وشبه الصحراوية، ومجاري الوديان، يستعمل بعد غربلته وعزل الحصى الكبير والشوائب النباتية وغيرها، ويقسم إلى نوعين:


3

- نوع خشن يمزج مع الطين، وتفرش به الأرض والسطوح.
- ونوع رقيق يستعمل في تكسية الجدران، ومنحها ليونة وملاسة.

### سادساً: الجبس والجص:

يستخدم الجص على نطاق واسع في أغراض البناء، يستعمل في تبليط الواجهات الداخلية للجدران، تغطية الحوائط وزخرفتها بالنقوش البديعة. فالجص يتخذ شكل المكان الذي يزينه، فيحيط إطارات الفسيفساء والزليج ويحتل الجزء العلوي للأسوار وتحت السقف. كما يزين الأقواس والأعمدة الحاملة للساكف وعقود الأبواب، والمحاريب ويتوزع الجص المنقوش على شكل إفريز أو إطار مستقيم، أو محدب أو مقوس.

وقد استهوت هذه المادة محترفي البناء لسهولة استعمالها، وتشكلها، واستجابتها لتخطيطات النحات الذي يستطيع أن ينقش عليها أجمل الأشكال بسهولة ويسر؛ فالجص مادة بسيطة هشة، لكنها تتحول بالزخرفة إلى أعمال فنية غاية في الروعة تستعيض عن رخص المادة وبساطتها بروعة التشكيل وفخامته. ففي المغرب يعد تزيين المنازل بالجص المنقوش حرفة فنية معمارية قديمة، ويكاد لا يخلو بيت قيد الإنجاز من وجود ديكورات جصية في الغرف والممرات والزوايا وغيرها، فالمعمار المحلي بالجص المنقوش يكتسي جمالا باهرا، لذلك نجده بكثرة في القصور والدارات الراقية.

### سابعاً: «الزليج» الخزف:

يصنع الزليج كسائر المنتجات الخزفية من صلصال، يستخرج النوع الأحمر الشائع منه من ضواحي المدن، يكون الصلصال الخام عبارة عن كتل كبيرة، يعالج لتخليصه من الأحجار الكلسية والحصى، بعدها يفتت بمطرقة خشبية خاصة تسمى المجيم، ويوضع إثر ذلك في الجابية، وهي أحواض وصهاريج مملوءة ماء لترطيبه وتليينه، ثم يعجن في جفان كبيرة، بعد أن يصبح لينا طيعا، تصنع منه مربعات صغيرة الحجم لا تزيد أبعادها عن 10 سم، وسمكها في حدود 1 سنتمتر، وأحيانا يستعين الصانع بأدوات مساعدة تنتج له الأشكال الهندسية المختلفة (مربعات، مثلثات ومستطيلات) تدخل إلى الفرن لتأخذ شكلها الأول ثم تخرج وتصبغ ثم تعاد مرة أخرى للفرن لتأخذ الشكل النهائي، وتأتي المرحلة الدقيقة وهي نحتها وتركيبها بشكل متناسق على الجدران لتشكيل البلاطات الفنية المزخرفة من قطع الزليج المتنوعة والملونة التي تجمع على شكل نجوم أو أرابيسك.

تمر الصباغة من مرحلتين، بحيث تطلى خلالها القطع بالتسبيقة ثم تلون بالألوان المختارة. وهو ما يمنح الزليج المغربي خصوصيته المميزة له عن غيره من الزليج.

قطع الزليج تنتظم بأشكال لا حصر لها، تزين جدران المباني الخارجية والداخلية والأعمدة والقباب والأرضيات، وكل ما يقام من آثار معمارية بلا استثناء. لا يمكن للمرء أن يقاوم سحر ثرائه الزخرفي وجاذبية ألوانه الساحرة في زوايا البناء وجدرانه.

## المواد من أصل نباتي

تعد ذات أهمية خاصة في البناء، وخصائصها الطبيعية تمنحها امتيازا وحظوة في مجال البناء، في إعلاء الجدران، وفي التسقيق، والأعمدة والدعامات، وفي

صناعة الأبواب والنوافذ، كما تستعمل وقودا لإنضاج الآجر في الأفران، وأهم ما يستعمل منها في البناء:

- جذوع النخيل، تتخذ منها أعمدة لدعم السقوف والسلالم، ومصدرا لخشب الأبواب والنوافذ، وتستعمل بالخصوص جذوع الأشجار المسنة، أو التي مستها آفة تمنعها من الإنتاج؛
- السعف والجريد يستعمل لتغطية السقوف؛
- كما تتخذ من الخشب قوالب الطوب وتوابيت الطابية ومهراس الدك.

### اولاً: الخشب:

وهو ثلاثة أنواع: خشب الصفصاف، خشب الأرز وخشب النخيل. ويعتبر خشب الأرز الصنف الأكثر شهرة واستعما لا في القصور الفيلالية وخاصة المخزنية، سواء في البناء أو في الزخرفة. ويظهر عموما في الأجزاء العليا، إنه المادة المفضلة في تشييد السقوف والقباب والرتاجات الخارجية والأروقة الداخلية، وفي صنع المنابر والأبواب والمشربيات... كما استخدم أيضا خشب النخيل والصفصاف ولكن بكيفية أقل.

وتتخذ من الخشب عدة قطع، أهمها:

- «المادة» ويتراوح طولها ما بين الثلاثة والسبعة أمتار، وسمكها بمقاسات مختلفة؛
- «الكايزة» وهي أصغر من «المادة» وأقل سمكا منها؛
- «الورقة» وهي قطعة من الخشب تثبت أسفل «الكايزة» وتكون أرق منها
- «التشبيكة» أو «تشبيكة الربط» وهي أخشاب صغيرة، تستعمل لتشبيك ولحم أخشاب «الكايزة»
- «الفرد» وهو عبارة عن خشبة من النخيل يبلغ طولها ما بين مترين ونصف وثلاثة أمتار، ويصل سمكها أحيانا إلى نصف المتر، وتستعمل في مدخل المنازل والبيوت وأحيانا في السقف؛
- «القنطرة» اقل سمكا من «الفرد» تستعمل في السقوف
- «الكريدة» خشبة صغيرة طولها ما بين المتر والمتر والنصف، وسمكها يتراوح ما بين 15 و30 سنتمتر يتم تصفيفها وإتقانها لتكون بعض الأشكال الهندسية في السقف إما على شكل مربعات أو مستطيلات.
- الجريد والقصب ويوظفان في بناء سقوف بعض البيوت وحظائر الحيوانات والدواجن؛
- الساكف وهو ما يقابل العتبة من أعلى الباب، ويشيد إلى جانب السقوف والخرجات من الخشب.

## عملية البناء

### اولاً: اختيار الموقع:

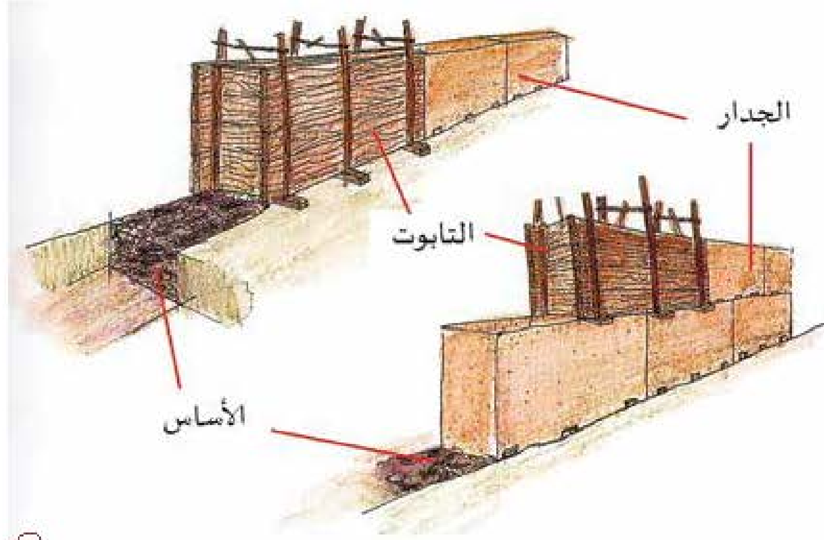
أولا وقبل كل شيء، يتم اختيار الموقع الاستراتيجي، الذي يضمن حماية سكان القصبة أو القصر، ويوفر فرصة لمراقبة الطرق التجارية. وتتوفر به شروط العيش الملائمة كالماء والزراعة. والموقع الجغرافي، دائما يكون تلا مشرفا على الواد، فوق قاعدة صخرية (الكرانيت). وسط القصر بالنسبة للقصبة البسيطة، وخارج القصر بالنسبة للقصبة المركبة.

الموقع يجب أن يكون قرب منبع مائي أو مجرى الواد، في مكان مرتفع، حتى لا تصله مياه السيول والفيضانات، وغالبا ما تكون الأرضية فيه صلبة وغير صالحة للحرث، حتى لا تُستعمل الأراضي الصالحة للزراعة كموقع للبناء.

### ثانياً: تقنيات البناء:

التقاليد المعمارية للمنطقة تشهد على أصالة ثقافية نادرة نشأت في هذا الوسط المتفرد وامتزاج ثقافي حمل أفكارا وتأثيرات وافدة من أصقاع عديدة نقلت أفكارا وتجارب قمينة بالاعتبار. فتطورت في المنطقة معرفة ناتجة عن تقنيات متطورة جدا بلغت درجة عليا من الجودة والإتقان.

جميع مواد البناء من مصدرها البيئة المحلية، فمن التراب تتخذ الجدران وتلبس وتصنع الأقواس وتركب



4

السقوف. أما الخشب، فاعتبارا لمزاياه ومقاومته لعوامل التلف فتتخذ منه المكونات الأفقية والسقوف، بينما الحجارة فتستعمل حسب المتطلبات وأحيانا أساسا للبناءات.

## ثالثاً: الأساس:

يؤدي الأساس دورا هاما في ثبات البناء وحمايته من السقوط، بضمان ارتكازه على الأرض ارتكازا ثابتا، لذلك توضع الأساسات في أرض صخرية صلبة على عمق ملائم.

لوضع الأساس تحفر الأرض حتى يصل البناء إلى أرضية صلبة يضع عليها أساس البناء الذي يتخذ من مواد صلبة: حجارة صماء أو حجارة مسطحة مخلوطة بطين؛ وأحيانا كثيرة توضع الجدران فوق سطح الأرض مباشرة على خندق بعد فرشة من الحجارة كأساس لها.

وكلما كانت الأرض صلبة كان وضع الأساس سهلا وغير عميق، أما سمك الأساس، فهو في الغالب أكبر من سمك الجدران. يبنى الأساس من حجارة، والأفضل أن تكون حجارة قاعدية غير حامضية، كالبازلت أو الكرانيت، ويتم استعمال حجر كلسي أو رسوبي أحيانا في غياب حجارة بديلة، ويتم لحم الحجارة بالطين الممزوج بالكلس وفق معايير مضبوطة. ويرتفع الأساس أحيانا إلى متر فوق الأرض.

أما بالنسبة لوضع الأساس يتم رسم تصميم للقصبة بالخيوط (لقناب). المثبتة في الأرض بأعواد من القصب. إذا كانت القواعد الصخرية هي سطح الأرض تبدأ عملية البناء بالأحجار حتى ارتفاع متر واحد إلى متر واحد ونصف، أما إذا كانت القاعدة بعيدة عن السطح يتم الحفر حتى نصل إلى القاعدة الصخرية على مسافة نصف متر إلى متر واحد.

من المواد المستعملة في هذه المرحلة الأحجار الكبيرة بكل أنواعها غير المنحوتة، ويضاف إليها التراب المختلط بالتبن والماء لملء الفراغات بين الحجارة، مع استعمال الخيط وميزان الماء لتفادي الاعوجاج والميلان، وصاحب كل هذه المهام هو «لمعلم ن أزرو».

## رابعاً: مرحلة بناء الجدران:

تبنى الجدران على أساسات متينة، يقوم بالعملية البناء «لمعلم ن وطوب» بمساعدة عامل آخر يناوله المواد.

قبل الشروع في البناء يتم مد خيط أو اثنين متوازيين في اتجاه أفقي مستو، لتحديد مسار الجدار ونقطتي بدايته ونهايته، واستقامته، مستعينا بميزان الاستواء لتفادي ميلانه أو اعوجاجه.

يتم البناء بالطوب أو بالطابية بدك التراب في التابوت. توضع لبنات الطوب بشكل خاص، بحيث توضع كل لبنة فوق نصفي لبنتين حرصا على تماسك الجدار.



5

أما عملية بناء الجدران بالطابية فهي أصعب مرحلة في البناء، لما تتطلبه من الوقت وبذل الجهد العضلي، وقد أشار إليها بتفصيل ابن خلدون في مقدمته، يتطلب هذا العمل تقنيين يسمون محليا «المعلمين» في استعمال اللوح «التابوت» وهي عبارة عن جهاز خشبي مكون من أربعة ألواح يوضع لوحين طولا، ولوحين آخرين عرضا، يبلغ طولهما حوالي مترين إلى مترين ونصف، وعرضهما خمسون سنتيمتر، على ارتفاع متر واحد وتشد بالحبال، فتنصب على جدران الأساس (الحجارة) ويتم تثبيتها بواسطة ستة أعمدة تسمى «القْويمْ»، هذه الأخيرة هي التي يتم شدها بالحبال، لضمان تماسك صلابة الطين بداخل التابوت.

وتملأ بالتراب الممزوج بالحصى والرمال الطينية منها والرسوبية والكلسية، بعد إضافة الماء إليه لتكوين عجينة، ويتم وضعها مباشرة في التابوت، بدون الحاجة إلى أن تترك لتختمر، ويتم دك العجين الطيني من طرف المعلم بالآلة «المركز» بقوة شديدة، وبإتقان ومهارة، حتى تتداخل المواد فيما بينها، ويتم عزل الألواح، لتنصب من جديد وتستمر نفس العملية حتى ينتظم الحائط كله ملتحما كأنه قطعة واحدة يشيد الطابق الأول والثاني بنفس العملية، مع نقص في حجم اللوح في الطابق الثاني، ثم تبدأ عملية البناء بالطوب أو الآجر المحلي، لخفة وزنه ولا يتطلب مجهودا كبيرا، يصنع هذا الطوب في قالب خشبي مختلف الأحجام، باختلاف استعمالاته وحسب المناطق.

أما القالب فيصنع من ألواح الخشب، لوحان عريضان مقياسهما 1 على 2 متر، تسمى «إفراون» يدعم كل لوح ثلاثة أعمدة من خشب موزعة بالتساوي على طوله، حتى يمكن شد اللوحين بحبل عند تركيبهما لبناء السور.

وأحيانا يتألف التابوت من أربعة ألواح، يوضع لوحان طولا، ولوحان آخران عرضا، يبلغ طولهما حوالي مترين إلى مترين ونصف، وعرضها خمسون سنتيمتر، على ارتفاع متر واحد وتشد بالحبال، يتألف التابوت من القطع التالية:

- الشكولا: تساعد على إرساء التابوت عددها ست أعمدة خشبية طول كل واحدة منها حوالي متر واحد.
- امفروضن: عبارة عن صفيحتين من النخل تكونان طرفي التابوت، طولهما متران وعرضهما متر واحد.
- لمقياس: عبارة عن عصا صغيرة، متساوية الطول. بواسطتها يتم تحديد سمك التابوت قطعتين خشبية تكونان عرضا التابوت.
- لمركز: بواسطته يتم دك التراب الموضوع في التابوت.

وتختلف التسميات أحيانا من جهة إلى أخرى[5].

يعتمد البناؤون على التراب الذي يأخذونه من عين المكان في أكثر الأحيان. اختيار التراب يكتسي أهمية كبرى في ضمان متانة الإنشاءات وجمالها، بحيث أن تراب البناء ينبغي أن تكون به نسب معتدلة من الحصى والحجارة والرمل والصلصال.

وتقنية البناء لا تتطلب إعدادا مسبقا، في الموسم الجاف يرش التراب بقليل من الماء حتى يسهل ضغطه، أما في المواسم الأخرى الرطبة يوضع التراب في التابوت مباشرة دون ترطيب بالماء.

بعد الانتهاء من البناء تأتي مرحلة التكسية التي يتم بها تلبيس الجدار بعجينة من الملاط، من تراب، لملء الثغرات ومعالجة العيوب، ومنح الجدار شكلا مستويا، ومزيدا من المتانة في مواجهة التقلبات المناخية، ومحاربة الهوام والحشرات التي يمكن أن تسكن ثغرات وثقوب الجدار.

أما الثقوب التي يخلفها القالب في الجدار تملأ وتغلق بالتراب أو تترك كمنافذ للتهوية أو كحفر تستعمل في عمليات الصيانة البعدية. وتزداد المنشآت الطينية قوة وصلابة بفعل تعاقب الفصول السنوية بتساقطاتها المطرية القليلة وشدة حرارة شمسها[6].

استعملت الطابية في بناء الجدران الخارجية والداخلية، واعتمدت في تشييد أقدم القصور بتافيلالت، وبينما زينت أبراجها وحصونها بزخرفة خاصة من الطوبية المشمسة ذات تنسيق دقيق ووحدة كبيرة[7]، وإذا كانت الطابية تكون الجدران الرئيسة في بناء القصور؛ فإن الطوبية تصلح لبناء الحيطان والأروقة الداخلية والأقواس والأعمدة والعقود والسلالم والأدراج وشرفات الأبراج، وتستعمل أيضا في التوسعات والارتفاعات، وفي تزيين واجهات القصور وخاصة في القسم العلوي للأبراج بنقوش زخرفية هندسية مثل التقويسات والإفريز، وهي تعبر عن روح إبداعية بالرغم من بساطة أشكالها. وتستغل الطوبية كذلك كستار فوق الأسوار وكمادة بنائية لاحمة بين مختلف طبقات الحائط المشيد من الطابية.

### خامساً : مرحلة الزخرفة:

تبدأ بعملية تمليس الجدران «تملاست» بالتربة الدقيقة الممزوجة بالماء والتبن سواء من الداخل


6

والخراج، بأداة تسمى «تطبالت»، وقبل أن يجف هذا التبليط تنقش عليه مجموعة من الأشكال ورموز تترجم سلوكات وثقافة سكان المنطقة، بعده يتم الشروع في بناء مجموعة من الأشكال الأخرى كالنوافذ «تشرفين» وثقب الرماية «تخبا» تكون متسعة من الداخل وضيقة من الخارج، ثم «أسيرن».

للزخرفة الخارجية أهمية خاصة في عمارة القصور والقصبات التي تبرز فيها الزخارف في أعلى الأبراج والأسوار، وتشكل تيجانا بديعة بأشكالها ونقوشها ومدلولاتها الثقافية العريقة.

أما الزخرفة الداخلية، فهي قاصرة على مساكن الأعيان والوجهاء، وتتبع طرازا واحدا، مغربيا أندلسيا، يستعمل الجبس و«الزليج» أو الفسيفساء المغربية. وهذه الزخارف الجميلة الممتزجة والمتناغمة، تبتكر للفراغ قيمة، كان هذا الفن أول من أدرك أن الحركة تنبع من داخل العمل الفني تجاه الفراغ المحيط به في قوة[8]، فهناك زليج (فسيفساء) يتزاوج مع الجبس المنقوش، ويتحلى بالأشرطة الكتابية ويتكلل بالخشب المنقوش.

ويتم توزيع الزخارف على الشكل التالي:

- تتكون في الجزء الأسفل من (الفسيفساء) الزليج المتعدد الألوان؛
- يعلوه طوق من الكتابات في شكل شريط كتابي يمتد على طول الجدار؛
- ثم نقوش في الجبس؛
- ثم الخشب المنقوش المزخرف المعروف بـ(البرشلة).

يستخدم الجبس لتلبيس الأجزاء العليا من الجدران، بينما يستعمل الفسيفساء (الزليج على حد تعبير المغاربة) لتلبيس الجزء الأسفل من الجدار ولتبليط الأرض، واستخدام الفسيفساء يعود في جذوره التاريخية إلى عهد البيزنطيين على الأرجح، وهو عبارة عن بلطات مصنوعة من الطين النضج المبرنق، تتم برنقته باستعمال مزيج من المواد والمعادن كالرصاص والرمل والنحاس وغيره.

لاستعمال الزليج في الزخرفة يستحضر (المعلم) البلطات التي يقطعها بواسطة (منقاش) بدقة وتؤدة حتى يشكل منها قطعا صغيرة تختلف ألوانها وأحجامها وفق تصميم مسبق ونظام مدروس فيصنع منها رسومات مختلفة ونجوما خماسية وسداسية وثمانية وغيرها، لتشكل مكونات الزخارف الهندسية الشكل، وذلك وفق تخطيطات ضابطة.

أما الأرض فيستخدم لتبليطها ما يسمى بالبجماط، وهو بلاطات من الزليج المستطيلة الشكل والمتباينة الألوان ما بين الأخضر والأزرق والأبيض.

أما الجبس فهو أيضا مادة بسيطة، لكنها تتحول بالزخرفة إلى أعمال فنية غاية في الروعة تستعيض عن رخص المادة وبساطتها بروعة التشكيل وفخامته.

والجباسون نقاشون يعالجون الجبس الذي يزخرف السقوف والأقواس. وعلى المساحة التي يراد تزيينها يستخدم المعلم البركار والمسطرة لرسم (الخطة).

تبرز تشكيلات الزليج نوعا من التماثل مع أسلوب الخطاطة، فيعد المربع والمثلث المتساوي الأضلاع والدائرة واللولب والخماس والمضلعات المنتظمة أكثر الأشكال استعمالا في الجبس والزليج. وتتشكل البنية الجمالية في مختلف فروع هذا الفن من مزج وتركيب هذه التركيبات، وحسب ما أسفرت عنه أبحاث (بكار) نجد المشبك التربيعي الذي تتقاطع خطوطه وفق زوايا تتراوح بين 90 و45 درجة والمشبك المتقايس (90 و60 و30 درجة)

فضلا على هذا الاشتراك، تنفرد النقوش على الجبس بوجود الأشكال النباتية التي تزدان بها، وأهمها الأشكال الزهرية التي يستوحيها الصناع من الطبيعة غالبا، وعلى الخصوص من النباتات بطرق منمنمة، فنجد اللوزة والزهرة والصنوبرية والجذر وزهرة القرنفل ضمن تركيبات مختلفة تشكل الباقات، ويطلق اسم التوريق على الزخارف الورقية الشكل وعلى الأشكال الشجرية[9].

يستخدم الفنان الحرفي في هذه الهندسة وسائل بسيطة وهما فرجار ومسطرة، لكن يستعين بذكائه الوقاد، حتى يبتكر تشكيلات عديدة، فانطلاقا من مجرد دائرة بسيطة كيفما كان محيطها، يمكنه أن يستخرج أي شكل مضلع منتظم، بتقسيم محيط الدائرة إلى عدد من القطاعات المستقيمة والمتعامدة، ويوصل النقاط بالخطوط المستقيمة، ومن هذه المضلعات يمكن تكوين مركبات نجمية، وبتكرار المضلعات وتنويعها يستطيع هذا الفنان أن يشكل أنماطا هندسية يسودها التناسب والانسجام، متبعا في ذلك منهجا هندسيا دقيقا يتيح له مجالا واسعا للإبداع، ورغم خضوعه لنظام موحد وصارم، فإن فرص الابتكار تكمن في حرية اختيار الوحدة الأساسية للتشكيل واختيار التنويعات، يستكشف الفراغ ويستخرج إمكاناته اللامحدودة، راحلا بخياله في الفراغ الرحب[10].

الخطاطة الزخرفية تستعمل المربع والمثلث المتساوي الأضلاع والدائرة واللولب والخماس والمضلعات المنتظمة، وتتشكل البنية الجمالية في مختلف فروع هذا الفن من مزج وتداخل هذه التركيبات، وتعتمد شرطي التنويع والدقة. وحسب ما أسفرت عنه أبحاث (بكار) نجد المشبك التربيعي الذي تتقاطع خطوطه وفق زوايا تتراوح بين 90 و45 درجة والمشبك المتقايس (90 و60 و30 درجة) إلى جانب الأشكال النباتية، وأهمها الأشكال الزهرية التي يستوحيها الصناع من الطبيعة غالبا، وعلى الخصوص من النباتات بطرق منمنمة، فنجد اللوزة والزهرة والصنوبرية والجذر وزهرة القرنفل ضمن تركيبات مختلفة تشكل الباقات، ويطلق اسم التوريق على الزخارف الورقية الشكل وعلى الأشكال الشجرية[11].

هذه الزخارف تنشئ فضاء تسكنه الروح، وتخلق جوا شاعريا ساحرا تسبح فيه الروح في عالم من

الأطياف والألوان البهيجة. فالأشكال الأساسية التي تكون النسيج الزخرفي الهندسي المثلث والمربع والمخمس وأضعافها في فصلة أو جزء من الكون الممثل بالدائرة أو الكرة، فإذا كان المثلث قد نشأ عن نصف الدائرة، أي نصف الكون السفلي، إذا كانت قاعدته إلى أسفل، أو إلى نصف الكون العلوي إذا كانت قاعدته إلى أعلى، فإن تطابق المثلثان يشكل نجمة سداسية تمثل التحام السماء بالأرض في الفكر الإسلامي، وإشعاع النجمة الكونية المتمثل بخطوط النسيج الرقشي يعبر عن النور الإلهي الذي يضيء الكون، يبدو ذلك واضحا من الحركة الوميضية في الشكل النجمي[12].

## سادساً: التسقيف:

السقف أو «السطح» يتم إعلاؤه بعد بناء الجدران.

ومثل سائر أجزاء البناء، فإن السقوف بدورها تتخذ من مواد محلية متوفرة في البيئة، دعامات السقف ومسانده كلها من جذوع الأشجار التي تنمو في محيط الواحة، فالدعامات تتخذ من جذوع أشجار قطرها 20 سم، أما المساند التي تقام عليها فتتخذ من جذوع أشجار قطرها ما بين 10 و15 سم بفارق 30 سم بين كل جذع، وتملأ الفراغات بين المساند بالقصب أو بأعواد الدفلى وأغصان الحور، التي توضع متلاحمة بإحكام وفق شكل هندسي محدد بدقة وصرامة، يتأسس على المربع أو المعين بحسب مخطط معقد، براكب فرشة أو أكثر على بعضها، ثم توضع فرشة من سعف النخيل ترتب فوقها، وكل هذه الفرشات لا تثبت بأي مسمار ولا تشد، بل يتم وضعها بشكل متلاحم بإحكام، ويوضع فوقها ملاط ثقيل من طين للتثبيت قبل التغطية، ثم طبقة ثانية من الطين الممزوج بالتبن المقصوص والكلس التي تسوى مع السطح بشكل تام، ثم تختم العمليات بفرشة ثالثة من الجير الخشن الذي يسمى الضس.

يحظى السقف بعناية خاصة تتجلى في ألواح السقف وفي تسويته حتى يسمح بتمرير الماء نحو الميازيب، هذه الأخيرة التي تتخذ من جذوع أشجار محفورة. تخضع السقوف للصيانة بعد كل موسم مطر



7

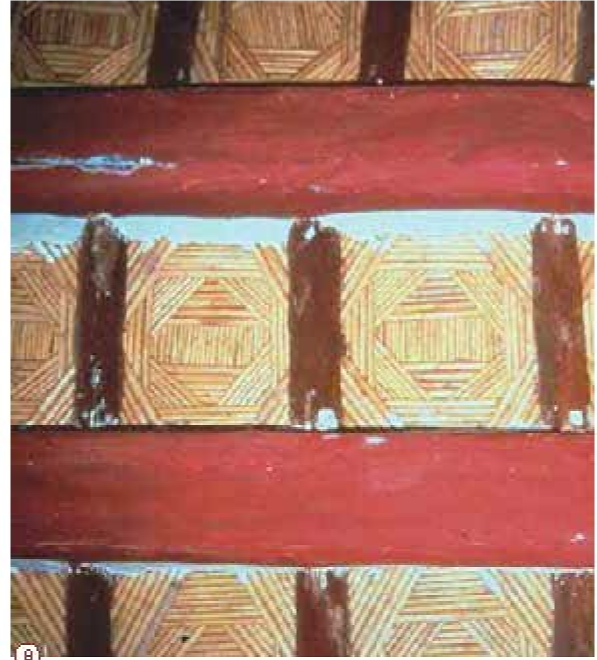
لتنظيف الميازيب وسد الشقوق وتسوية السقف حتى لا يركد فيه ماء المطر.

سقوف القصور والقصبات مستوية، مع بعض الميل لدفع الماء نحو الميزاب، ما زالت تبنى وفق الطريقة التقليدية المتوارثة عبر قرون، وهي التي وصفها ابن خلدون في مقدمته.

تمد جذوع النخيل كعوارض، بمسافة فاصلة بينها تتراوح ما بين نصف المتر والمتر في المتوسط 80 سم، تسمى «تحنيين» وتستحسن الجذوع المشطورة التي يسهل تثبيتها على الجدران وتعطي وجها مستويا في الجهة الداخلية، ثم تثبت على الجدار بالملاط.

إثر ذلك تفرش طبقة من الجريد في الاتجاه العكسي للجذوع، برصف قضبان السعف الواحد بجوار الآخر فوق الجذوع، أو بتثبيتها بحبل «السدة» وتكوين قطعة واحدة تفرش فوق الجذوع. هذه الجذوع التي تكون أضعف من العوارض، تسمى «تمشكلين».

بعد رص الجريد، تفرش طبقة من النباتات كالقصب أو غصون الدفلى المستقيمة أو غيرها لسد الفراغات، ويتم ذلك بشكل متشابك.



بعد ذلك تفرش الطين، في المرة الأولى تفرش عجينة متماسكة، من الطين الممزوج بقليل من الماء، ثم بعدها طبقة رقيقة، أقل سمكا من الأولى، قوامها طين ممزوج بكمية وافرة من الماء، تتم تسويته بالأيدي والأرجل وألواح مخصصة لهذه الغاية.

ثم بعد ذلك تليه طبقة من الجير، أقل سمكا من طبقة الطين، لمنح مزيد من المتانة والقوة للسقف.

وهي آخر مرحلة في عملية البناء، ويتم الشروع فيها بعد توفير المواد اللازمة من خشب أو قصب إلى غير ذلك. وحتى يمكن رؤيته على مستويات مختلفة ثم يفرش الطين فوقها ويتم تبليطه. أما فيما يخص الغرف تحظى بأهمية قصوى من طرف صاحب البناء، فيتم تسقيفها بواسطة الألواح الخشبية، من خشب الأرز أو الكليتوس، الذي تباشر عليه عملية النقش واستعمال بعض الالوان، تكون هذه الغرف مخصصة للضيافة أو إقامة الزوجة.

### سابعاً: السلالم:

السلالم يطلق عليها محليا لفظ «الدروج» وهي الوسيلة المريحة للصعود إلى الطبقات العليا من المبنى أو النزول منها. خاصة وأن كل الدور في القصور تتوفر على طبقتين أو أكثر، ما يجعل السلالم مكونات رئيسة في البناء، وتستعمل في الغالب السلالم العادية ذات القلبة الواحدة، وقليلا ما تستعمل سلالم بقلبتين. وتبنى في الغالب في الحوش الذي تنطلق من زاوية فيه في اتجاه الطبقة العليا، كما قد تتوفر بعض المساكن على سلالم خارجية تخصص للضيوف للصعود إلى غرفة الاستقبال التي تكون في الطبقات العليا.

تثبت قاعدة السلم على أرضية صلبة متينة، حتى يرتكز السلم بشكل جيد على الأرض، لا تؤثر فيه الذبذبات الناشئة عن السير فوقه، أما الطرف العلوي من السلم فيستند على الجدار الخلفي للسلم مباشرة.

ويبنى بثلاثة جذوع، تفرش فوقها طبقة من الحجارة المسطحة، تليها طبقة من الجير، ثم ملاط الطين، ثم تشكل درجات السلم وتسويتها، ثم يقام للسلم سور في الجهة المقابلة للجدار، حتى يستند عليه الصاعد والنازل ويحميه من السقوط.

### ثامناً: الأبواب والنوافذ:

أبواب المساكن عموما ضيقة وبالكاد نجد أبوابا يصل ارتفاعها إلى المترين، كما أن كل الأبواب ذات مصراع واحد، حتى الرئيسة منها، وتصنع من خشب النخيل أو أخشاب أخرى. أما الأبواب الداخلية فتكون أضيق وأصغر.

والنوافذ في المستويات الأرضية لا توجه نحو الخارج، بل تنفتح على فناء المنزل الداخلي، وهي مربعة وضيقة على العموم، وذات مصراع واحد، والمنازل التي تتوفر على نوافذ سفلية موجهة إلى الخارج، تنشئها في مكان عال، حتى لا تصل إليها أعين المارة، راجلين كانوا أو راكبين، حفاظا على خصوصيتهم.

أما نوافذ المستويات العليا، فقد تنفتح على الخارج، وتكون منحدرة غير مرتفعة عن مستوى الأرض كثيرا، لتلائم الجالسين على الأرضية وتسمح لهم بالاستفادة من الهواء والإضاءة الجيدة.

## الخاتمة:

إن الحياة في الواحات تفرض شروطا وتوجب تحالفات مع الناس ومع عناصر البيئة للحفاظ على التوازن السياسي والاجتماعي والبيئي.

فنشدان الأمن وتوفير الحماية وضمان الحياة في مجال هش، وعلى تخوم الصحراء، في بيئة يقسو فيها المناخ ويقل الماء والغذاء والأرض الخصبة، كل ذلك شكل تحديا حقيقيا أمام السكان، وكان سببا خلق لديهم نوعا من ثقافة التضامن والتكافل والمسؤولية المشتركة ساعدتهم على التغلب على هذا التحدي؛ والحفاظ على التوازنات وتوفير أفضل الشروط لحياتهم وقهر الظروف الصعبة المحيطة بهم، وتشهد آثارهم وثقافتهم على ذكائهم واستثمارهم الرشيد لمواردهم الطبيعية بشكل أسهم في إدامة شروط الحياة والأمن السياسي والاقتصادي والغذائي.

وأسهمت قوافل التجارة التي جابت الأصقاع العربية والأفريقية والصحاري المغربية في نقل السلع التجارية والثقافة وطرز العمارة الطينية وابتكارات الناس وإبداعهم من شرق الجزيرة العربية إلى المغرب وإفريقيا. فتطور الفن المعماري عبر القرون، وحمل بصمات تدل على تأثيرات الحضارات الغابرة التي تبادلت التأثير، ولم يكن بعد المسافات حائلا بين التبادل الثقافي والحضاري.

واليوم ونحن في أوج التقدم العلمي الذي شمل قطاعات التعمير والتواصل والمعلومات، لا يملك المرء إلا أن يتحسر على مآل هذه الآثار والتقاليد المعمارية الأصيلة التي تتعرض للإهمال والنسيان والتلاشي والتخريب.

إن من أهم التغيرات التي نعيشها منذ القرن العشرين، انحسار البناء الطيني واستبداله بالمواد الجديدة المصنعة التي تستنزف الطاقة والموارد الطبيعية والمالية، ولا تتلاءم مع الطبيعة المناخية لبلداننا، وتعد سببا في تقوية هيمنة الشركات المتعددة الجنسيات، والتضييق على الاقتصاديات المحلية.

وفي إطار البحث عن مواد بيئية بديلة تحافظ على الموارد الطبيعية والمالية وتحمي البيئة، يجب توجيه الاهتمام إلى التقاليد البنائية المحلية العريقة. وهو أمر يحظى بالأهمية والقبول المتزايد.

للطين مزايا كثيرة، أهمها أنه:

- يعدل رطوبة الهواء: اذ يملك خاصية امتصاص رطوبة الهواء الزائدة بسرعة وإعادتها إليه عند الحاجة، مما يعني أن نسبة رطوبة الهواء في بيت مبني بالطين تبقى ثابتة (نحو 50 %)، وهذا يؤمن مناخاً صحياً على مدار السنة. ويسهم في تنقية الجو بامتصاص الروائح والجزيئات التي يحملها البخار.
- يخزّن الحرارة التي يستقبلها في النهار من أشعة الشمس، ويطلقها في الليل عند انخفاض درجة الحرارة.
- مقاومة الحريق: فالخصائص الفيزيائية للطين تجعله أكثر مقاومة للنار من المواد الأخرى المستعملة في العمارة الحديثة، ما يضمن سلامة المستخدمين وأمنهم
- عازل للصوت: يتمتع الطين بقدرة عالية على عزل الصوت
- يوفر الطاقة: وذلك بسبب عدم استهلاكه للطاقة في عملية تصنيعه،
- يوفر تكاليف النقل: لعدم الحاجة إلى نقله، بخلاف مواد البناء الحديثة التي تحتاج دوما لنقلها من المصانع أو مراكز البيع إلى الورشات، فالطين متوفر مجانا في عين المكان، كما أن تشييد المباني لا يحتاج لطاقة، باستثناء طاقة الشمس في تجفيف الطوب
- يمكن إعادة تدويره، واستعماله في أي وقت: فالعناصر الطينية يمكن تدويرها، وطحن الطوب أو تفتيت الجدار، ونعيد خلطه بالماء مجددا لإعادة البناء به، أو إرجاعه إلى الحقول، فهو لا يتحول إلى نفايات، بخلاف مواد البناء الحديثة التي يصعب التخلص من نفاياتها السامة المدمرة للبيئة خلال هدم البناء.

- تعلم العمل به سهل: فهو مناسب للبناء الذاتي لأن تقنيات البناء بالطين سهلة التعلّم والتطبيق ولا تحتاج الى معدات وتجهيزات كبيرة، ويمكن لأي شخص بتدريب بسيط أن يشارك بفعالية في البناء.
- سهولة عمليات التحضير والبناء بهذه المادة باستخدام الحد الأدنى من الآلات والأدوات البسيطة
- قابليته الكبيرة للتشكيل: عندما يكون الطين رطباً، أي أثناء عملية البناء، يكون أشبه بالمعجونة.
- تنوع طرق التشييد، تشييد بالطين مما يعطي المستثمر أو صاحب العمل فرصة كبيرة لاختيار الأسلوب الأمثل للبناء في المنطقة.

إن البناء الطيني صديق للبيئة، وغير مكلف ماليا، ومقبول اجتماعيا وثقافيا ومريح صحيا ونفسيا، والمواد الأولية متاحة على نطاق واسع، ومن السهل تدويرها وإعادتها إلى طبيعتها الأولى لاستعمالها في الزراعة مجددا، فالمواد الطينية مصدرها الأرض، وإليها تعود. فنحن اليوم في حاجة إلى تثمين هذا البناء وتطويره وتحديثه، ليتلاءم مع التطور التقني الحديث، ويحقق ما نبتغيه منه. فالبناء الطيني مع إيجابياته العديدة قد يتضمن بعض السلبيات التي يمكن التغلب عليها ومعالجتها، بتوجيه البحث العلمي إلى هذا المجال، وتشجيع الدراسات والابتكارات فيه.

- الهوامش:

1. يزضيك، عبد الناصر: التراث المعماري بالجنوب المغربي: نموذج منطقة سكورة، دورية كان التاريخية، العدد 6، ديسمبر 2009،ص 26
2. تاوشيخت، لحسن، سجلماسة من المدينة إلى القصور، مجلة كان التاريخية، مجلة رقمية، العدد 28، يونيو 2015، ص 58
3. لمراني علوي محمد، "المعمار المبني بالتراب في منطقة تافيلالت، قصور مدينة الريصاني من خلال وثيقتين محليتين تنشران لأول مرة"، الندوة الدولية حول المعمار المبني بالتراب. ص: 107 - 108.
4. NAIM, Mohamed : Les techniques de la construction en pisé, Revue Asinag (IRCAM) N7, 2012, p 123 -138
5. NAIM, op cit
6. توري، مرجع سابق، ص 38
7. Jacques-Meunié (D): Architectures et Habitats du Dadès, Maroc présaharien. Paris, Librairie C. Klincksieck 1962 (p 92)
8. محمد عبد العزيز محمود: صورة من التشكيل الخطي في قصر الحمراء، مجلة المنهل عدد 454 (شوال 1407) ص 263
9. الصقلي، علي (مشرف) مذكرات من التراث المغربي، روما 1985، جزء 7 ص 189
10. محمودي، عبد الرشيد: التصورات الهندسية في الفن الإسلامي، مجلة الدوحة (قطر) عدد5، مايو 1977، ص 135
11. الصقلي، مرجع سابق، جزء 7 ص 189
12. البهنسي، عفيف: المدلولات الروحية في عمارة المساجد، عالم الفكر العدد2 المجلد 31 أكتوبر ديسمبر 2002 ص137

- الصور

- الصور من الكاتب.

1. http://archeorient.hypotheses.org/4562
2. HENSENS, J: Qsours et qasbas du Maroc, the Aga Khan Award, 1986
4. https://ecolevivante.wordpress.com/2016/05/05/taabout-_-la-terre-pise/
7. http://www.startimes.com/f.aspx?t=3042524

أ. أحلام أبو زيد – مصر

# دراسات في التراث الشعبي اليمني (الأدب الشعبي)



سعيت منذ فترة لجمع مجموعة من الدراسات الشعبية الحديثة نسبيًا التي تعرض للفولكلور اليمني.. حتى استطعت الحصول على مجموعة من الدراسات العلمية التي يمكن أن تكون ملفين لعددين حول فولكلور اليمن.. إذ أن باب جديد النشر لم يتمكن من الحصول على ما يصدر حديثًا في اليمن ربما لما تمر به البلاد من أحداث نعلمها جميعًا.. وسنعرض في هذا الملف الأول مجموعة متنوعة من الدراسات التي تناولت فنون الأدب الشعبي اليمني لمجموعة من المؤلفين المتخصصين.. اعتمدت كتاباتهم على العمل الميداني والدراية الواعية بتحليل النصوص الشعبية.

## في الأدب الشعبي فنون ونماذج يمنية:

في مصر صدر عام 2019 كتاب ابراهيم أبو طالب بعنوان «في الأدب الشعبي فنون ونماذج يمنية» عن الهيئة المصرية

العامة للكتاب، ضمن سلسلة الثقافة الشعبية رقم (43)، والكتاب يقع في 278 صفحة من الحجم المتوسط. ويعرض المؤلف تجربته في وضع الكتاب بقوله: بعد خبرة سنوات من تدريس مقرر الأدب الشعبي في كلية التربية بجامعة صنعاء، والعودة إلى مضان الأدب الشعبي العالمي والعربي، واليمني ومصادره، ومعايشة الكثير من نصوصه، والولع به لفترات طويلة، وتأمله مرات عدة، وقراءته قراءة استمتاع تارة، وقراءة بحث تارة أخرى، أردت أن أضع خلاصة التجربة في هذا الكتاب الذي حرصت على أن يتضمن حدود المادة العلمية، ومفرداتها التي نصت عليها الأدلة الأكاديمية لكليات الجامعة.

يبدأ الكتاب بفصل حمل عنوان «الفولكلور والأدب الشعبي» يحتوي على تعريف أهم مصطلحات الفولكلور والأدب الشعبي وعوامل نشأته والاهتمام به وتوثيق مادته، كما وقفت على تحديد مفاهيم التراث الشعبي والأدب الشعبي وسماته ووظائفه. مشيرًا إلى الوظائف الاجتماعية والنفسية والنقدية التربوية والأيديولوجية والتواصلية والإمتاعية للأدب الشعبي عامة.

أما الفصل الثاني من الكتاب فقد حمل عنوان «من الفنون الشعبية النثرية» تناول فيها مفهوم الأسطورة وخصائصها ووظائفها وأنواعها: الأساطير التعليلية - الأساطير التاريخية - الأساطير الحضارية. أما الحكايات الشعبية فقد تعددت أنواعها واختلفت البنى المميزة لكل نوع منها، وثمة روابط تجمعها وأخرى تميز كل نوع عن الآخر، ومنها: الحكاية الخرافية التي لا تمت بصلة للواقع ولا تخضع حوادثها لما يتوقع عقلاً من الأحداث، وتقوم بعدة وظائف منها أنها تحقق للإنسان حياة العدالة والحب التي يحلم بها. أما الحكاية الشعبية فيعرض المؤلف للتصنيف الذي قسم الحكاية إلى ثلاثة أنواع: حكايات الحيوان - الحكايات السحرية الخرافية - الحكايات الحياتية أو حكايات الواقع. كما استعرض تصنيف فوزي العنتيل الذي صنف الحكايات إلى: حكاية الجنيات - الحكاية الرومانسية - الحكاية المرحة - حكاية الحيوان - حكاية الألغاز. وعلى هذا النحو يستعرض المؤلف موضوعات الأدب الشعبي ليقدم لنا تعريفًا وتصنيفًا للملاحم الغربية كالإلياذة والأوديسا والإنيادة والشاهنامة والسير الشعبية العربية وأنواعها مثل: الهلالية - عنترة بن شداد - الملك سيف بن ذي يزن - الأميرة ذات الهمة - الصياد جودر - السلطان الظاهر بيبرس - الأمير حمزة البهلوان - فيروز شاه، ويعرض لطريقة أداء السيرة مشيرًا إلى أن السيرة الشعبية ليست قصة تقرأ على انفراد، وإنما هي عمل يؤدى في مجلس أو محفل. وهذا الأداء له تقاليده التي تتوافق مع التقاليد الفنية للجماعة الشعبية، ولهذا تتنوع صور الأداء وفق تباين أحوال المجتمعات الشعبية العربية. ومن ثم، نجد صورًا من الأداء ترتكز على الإلقاء المسرحي، بينما تضيف أخرى العزف على الربابة والغناء المنفرد، وتتوسع ثالثة في العزف والغناء مكونة فرقا متعددة الآلات والأدوار. وينتهي هذا الفصل بعرض المؤلف لموضوع الأمثال الشعبية مع تعريف كل نوع منها وبيانه والوقوف عند أهم خصائصه وأنواعه وصفاته والإشارة إلى نماذج منه: أخس البقر تِمحر الماء - صاحب المهرتين كذاب - عِرسين ولا ولاد.. إلخ. كما رصد المؤلف في ملاحق الكتاب بعض الأمثال اليمنية المشروحة منها: راحة البدو شهرين ولا استراحوا ثلاثة.. أي أن البدو لا يعرفون الراحة والاستقرار غير شهرين في السنة أو ثلاثة على الأكثر، وهي المدة التي تنزل فيها الأمطار على أراضيهم، وفيما عدا ذلك فإنهم يقضون بقية أيام السنة في أسفار متواصلة.

وفي الفصل الثالث والأخير يعرض أبو طالب لموضوع «الفنون الشعبية الشعرية» حيث رصد فيه أنواع الفنون المعروفة على المستوى العربي وأشهرها القوما والموالي والكان كان والزجل، ثم رصد الفنون المعروفة في اليمن وهي فن الحميني بكل أنواعه، وهو فن شعري تتنوع أوزان البحور فيه، وللشاعر الحرية المطلقة في تنويع هذه الأوزان، ويميل الشعراء غالبًا إلى مجزوءات البحور مع إضافة تفعيلات خاصة تخرج بالبحر عن




نمطه الخليلي المعروف، وفي الغالب فإن الحميني يستخدم المحسنات البديعية، والصور الشعرية من التشبيهات والاستعارات والمجازات مما يستخدم في الشعر العربي الفصيح:

يا غصن مايس يا قمر مصور

في حندس الفينان

جل الذي أنشاك كذا وصور

يا فاتني سبحان

أما فنون الشعر الشعبي اليمني الأخرى فيعرض المؤلف إلى أكثر الأنواع الشعرية شهرة وتداولاً، مثل «فن الزامل» وهو فن شعري قديم من فنون اليمن وقبائلها ولا يزال يعيش في وجدان اليمنيين، وشعر الزامل إنشادي من الرجز غالبًا، يؤدى بأصوات مرتفعة ومختلطة، يؤديه الرجال في صفوف متماسكة متحركة، ومن شروطه معنى الأخذ والرد أي أن هناك من يبدأ بالشعر ويرد عليه آخر. وقد اشتهرت مناطق كثيرة في اليمن بالزامل، حيث يعد فنها الأول ولسان حالها في جميع مناسباتها، ويكثر في المناطق الشرقية والشمالية من اليمن، وما يقارب صنعاء، وفي مناطق الزراعة والصحراء عمومًا، ومن أمثلته الكثيرة مجهولة المؤلف هذا الزامل الشائع:

ياللي تمنّا حربنا

من حربنا ما تستفيد

ما حربنا إلا ثاثي

ورصاص من بطن الحديد

ومن قول البداع:

سلام منا ألف يا الجمهورية

بانفتديها بالجماجم والدما

اليوم جيناكم نريد التضحية

باننزل الطاغي من اعنان السما

ثم ينتقل المؤلف لفنون الأغنية الشعبية وهي نوع من الشعر المنغم بأوزان مخصوصة، تؤدى بطريقة معينة في مناسبة محددة، منها أغاني الأفراح والأعراس، وأغاني الأطفال، والأغاني العاطفية والغزلية، أغاني الزراعة والعمل في الفصول المختلفة. ومن الأغاني العاطفية يسجل المؤلف بعض هذه النصوص:

حلفت لا غني واشل بالصوت

واسلي على قلبي لوما يجي الموت

شاجي معاك لو ما تزل باجل

وابكي عليك لا ما املي المواجل

بالله عليك يا طيريا مسيقن

«قم شِل لي مكتوب لا »مريكن

أما النوع الثالث من فنون الشعر الشعبي اليمني فيعرض المؤلف لفن «القصيد» وهو نوع من الشعر الشعبي له أوزانه المتعددة وهيكله الشعري المتوارث حيث يلتزم بقافيتين في صدر البيت قافية وفي عجزه قافية أخرى، ويمتد من حيث عدد الأبيات إلى ما يشبه القصيدة العمودية في الشعر الفصيح، ويرتبط بكبار الشعراء الشعبيين. أما النوع الأخير فهو «الدان الحضرمي» وهو لون تراثي موغل في القدم، والدان كلمة مأخوذة من الدندنة- أي الأصوات الموقعة بالغناء- التي هي من الفعل الرباعي يدندن، ومن معانيها أن تسمع من الرجل نغمة أو صوتًا ولا تفهم ما يقول.. ويصنف الدان إلى ثلاثة أنواع: دان الجمالة – الدان البدوي – الدان الحضري، وله أغراض متعددة منها: الغزل والمدح والفخر، والرثاء، والوصف، والهجاء، والحماسة، والحكمة، وغيرها.

ويحوي الكتاب قسمًا للملاحق سجل فيها أبو طالب تجربته الميدانية لكافة أنواع الأدب الشعبي التي عرض لها في الفصول الثلاثة، وأسلوب البحث العلمي لهذه الأنواع، ثم نماذج متعددة للحكايات والسير والأشعار والأساطير وغيرها مما قدم له نظريًا خلال فصول الكتاب.

## حكايات من التراث اليمني:

صدر هذا العام 2020 كتاب حكايات من التراث الشعبي اليمني لمؤلفه محمد سبأ، بصنعاء عن دار الكتب اليمنية للطباعة والنشر والتوزيع، والكتاب يقع في 272 صفحة من الحجم المتوسط.

قدم للكتاب نجيبة حداد التي أشارت إلى أن المؤلف اجتهد من خلال البحث والقراءة والمقابلات الشخصية مع الإخباريين من الرواة وكبار السن في جمع وتدوين هذا النوع من الأدب وهو الحكايات الشعبية اليمنية الأصيلة، إبتداء من الحكايات التاريخية المرتبطة بماضي وحضارة اليمن. ثم الحكايات التي ترتبط بالأرض والزراعة والحكمة. وكذلك الحكايات التي تمتاز بالفكاهة والدعابة، وهي ميزة من مميزات الشعب اليمني، كما سعى إلى توثيق الحكايات التي ترتبط بالمعتقدات والمعارف الشعبية كحكايات الجن والمخلوقات الغريبة والكواكب، وكذلك حكايات حكيم اليمن علي ولد زايد وحكايات أيام الغمام وغيرها من الحكايات التي بلغت مائة وخمسين حكاية. وقد كانت العائلات قديماً لا تستغني عن حكايات الجدة التي ترويها للأبناء كل مساء، ولهذا أصبح هذا النوع من الأدب يقدم الولاء والإنتماء للوطن ويرتبط بالقيم والمعتقدات والصراع بين الخير والشر والحق والباطل والضعيف والقوي والخائن والوفي الخ.

وأضافت حداد أن محمد سبأ قد اجتهد في هذا الكتاب وقدم شيئاً جديداً للمكتبة اليمنية والعربية بل لكل الباحثين في حضارة اليمن وتراثها حول العالم وهو من الشباب المتميزين الذين سبق لهم الفوز في مسابقات إبداعية في القاهرة، وقد حضرت ذات مرة لفعاليات حفل تكريمه بالفوز بجائزة لوتس للقصة القصيرة عام 2018 لدى مؤسسة لوتس للتنمية الثقافية وهو كذلك فنان تشكيلي أقام عددا من المعارض الشخصية التي حضرتها له في القاهرة ولاقت نجاحاً كبيراً وله لوحات تعبر عن محتوى هذا الكتاب القيم.

ثم بدأ المؤلف كتابه بمقدمة علمية أشار فيها إلى أن ظهور وسائل الإعلام الحديثة ووسائل التواصل المرئية والمسموعة قد أدى إلى نسيان الكثير من حكاياتنا الشعبية، وكان بداية فقدان هذا التراث عندما احتل الراديو ثم التلفزيون مكان الحكواتي أو السامر أو كبار السن، الذين كانوا يحفظون

الحكايات المتوارَثة عبر أجيال طويلة، فلم يعد الناس يتجمعون في السامر وقت فراغهم، ولم يعد الحكواتي يحيي السهرات الليلية بالحكايات والسير، فقد كانت الأجيال الصاعدة تتعلم من خلالها الكثير من القيم النبيلة، وتزرع في نفوس أولادنا حب الخير والكرم والتعاون والشجاعة، فتحفز الهمم وتوجه الشباب والمجتمعات لعمل الخير وترك الشر.

ويستطرد سبأ بقوله: حاولت جاهدًا في هذا الكتاب أن أجمع ما استطعت من هذه الحكايات الشعبية النابعة من حكمة الشعب اليمني الأصيل، وقد اعتمدت في جمعها على عدة مصادر، فاعتمدت بالدرجة الأولى على الرواة والأخباريين، ممن قابلتهم وعايشتهم، ومنها ما جمع من الكتب والمراجع التي هي في الأساس كتب تاريخية أو كتب رحلات، أو كتب لا يظهر من عنواناتها أن في طيها حكايات شعبية، وحرصت على قراءة الكثير من الكتب للبحث عنها والتأكد من مصداقيتها من عدة مصادر، ومن ثم تدوينها وجمعها في هذا الكتاب حتى تخرج للعيان ويفيد منها القراء؛ لما لها من أهمية كبيرة في حياتنا وخشيةً عليها من النسيان والضياع، واستشعارًا لأهميتها.. وقد حرصت على أن لا أكرر ما قد جمع منها في كتب الحكايات الشعبية اليمنية في كتابات سابقة، مثل ما جمعه علي محمد عبده في كتابه «حكايات وأساطير يمنية»، ولم أكرر ما جاء في كتاب «أساطير من تاريخ اليمن» لحمزة علي لقمان، أو ما جاء في كتب أروى عثمان «حزاوي وريقة الحناء» بأجزائها الثلاثة، إلا ما كان منها مختلفاً في صياغة النص، ورأيت فيه اختلافات كثيرة عما دوّنه من سبقني، فأحببت أن أدونها كما سمعتها بصيغتها في البيئة التي ولدت ونشأت فيها وقد حظيت محافظة إب وسط اليمن وما يجاورها بالنصيب الأكبر منها كونها منطقة عيش وحياة جامع هذه الحكايات.

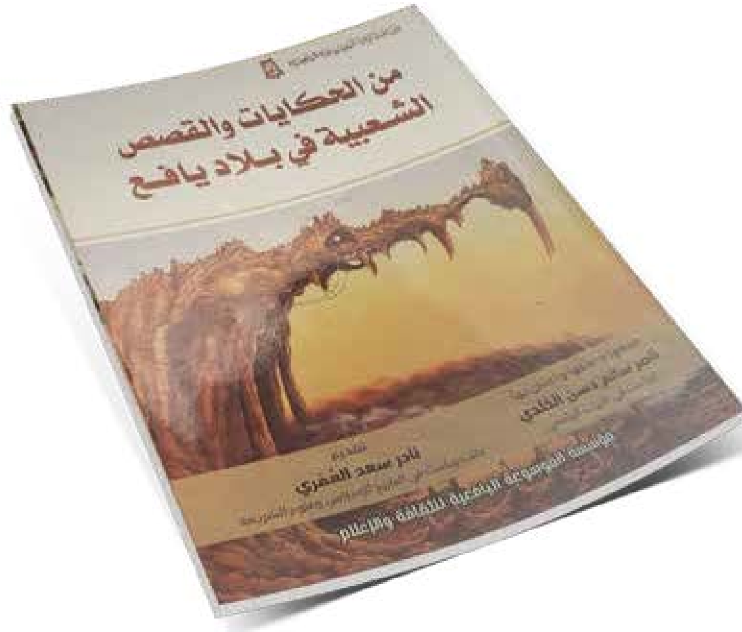
وهذه الحكايات لم تأت من فراغ فهي نتاج تجربة وخبرات طويلة صقلتها التجربة الشعبية عبر العصور، وتحمل في طيها العديد من المفاهيم والأهداف التعليمية والتربوية.. فهي خلاصة خبرات طويلة لأجيال سابقة، فنجدها تارة تعلم الأبناء حب الأرض وحب الخير، وتنفرهم من الشر، مثلا حكاية «وريقة الحناء» التي أوردها علي محمد عبده في كتابه «أساطير وحكايات يمنية»، فقد صور فيها الخيال الشعبي الفتاة «كرام» وهي تذهب لتغتسل في البركة فتخرج مغطاة بالحيات والثعابين والعقارب، فتعود إلى منزلها على تلك الحالة والحيات على جسمها، وتنادي على والدها لكي يقوم بإحضار أداة القطع «الشريم» لإزالتها عنها، قد يجدها البعض قصة أبعد ما يكون عن أن تقبلها عقولُ أهل هذا الزمان، لكن الحقيقة أن الخيال الشعبي كان يهدف من وراء هذه الرعب والمبالغة إلى صقل وتهذيب عقول الأطفال، فيزرع في نفوسهم كراهية الشر في المراحل الأولى من عمرهم، فهو يدرك من خلال الحكمة التي تعلمها عبر العصور أن هذه المرحلة ما زالت بحاجة إلى تهذيب الطفل، فالفتاة كرام يكون مصيرها موحشًا، وكذلك حالُ كل طفل لا يساعد الناس، وعلى العكس من ذلك، من يفعل الخير سيكون مصيره سعيدًا مثل وريقة الحناء التي كانت تعمل على مساعدة العجوز وتمدها بالطعام وتفلي شعرها، فكانت مكافأتها أن تحولت هذه العجوز إلى جنيةً تحقق لها أحلامها. فالخيال الشعبي يغرس في نفوس الصغار أن فعل الخير لا يقف أمامه حاجز مهما يكن.

ويتساءل: هل ننسى هذه الحكمة ونطمس تراثنا، مستعيضين عنه بالإنترنت والتلفاز لتعليم أجيالنا! أم نوثق حكاياتنا الشعبية ونجعل منها وسائل تعليمية، ونحولها إلى ما شئنا من مسرحيات أو تمثيليات وغيرها، بحيث نعلّم أبناءنا الحكمة التي توارثناها من بيئتنا الأصلية؟! من هنا كان الهدف الرئيس من تجميع هذه الحكايات وقد حرص المؤلف أثناء جمع هذه الحكايات على تدوينها كما هي في بيئتها دون زيادة أو نقصان مع استخدام لغة سلسة تحافظ على مضمون الحكاية ولا تفقدها فكرتها وروحها، كما حرص على أن تكون اللغة عربية تفهمها كل الشعوب العربية أو الأجنبية في حال ترجمت، فهذه الحكايات رويت بعدة لهجات، وتختلف طرق سردها من مكان إلى آخر.




قسم سبأ مجموعات الحكايات بالكتاب إلى عدة فصول يتناول كل منها نوعا من هذه الحكايات، بدأها بفصل خصصه حول (الحكايات الشعبية التاريخية في اليمن)، وتضم هذه المجموعة حكايات تعود جذورها إلى عصور ضاربة في القدم، فمنها ما تدور تفاصيله حول حوادث تاريخية مر بها اليمن، كان لها أثرها على تكوين الخيال الشعبي، ومنها ما يدور حول شخصيات تاريخية حكمت اليمن في فترات مختلفة، ومنها ما يدور حول أماكن أو قصور لها شهرة كبيرة، وتضمنت هذه المجموعة ثلاث وعشرين حكاية، منها: هابيل وقابيل وشجرة دم الأخوين- عود بن عنق- بلقيس ملكة اليمن- حكاية سبأ الأول- سيف بن ذي يزن- الملكة أروى- مدينة عدن الغارقة.. إلخ. أما المجموعة الثانية فجاءت بعنوان (حكايات الأرض بعد حكم علي ولد زايد)، ويقصد بها الحكايات المرتبطة بالفلاحة والزراعة وتربية الحيوانات التي تساعد الفلاح على حراثة الأرض، وقد عكست عناوين هذه الحكايات سمات هذه المجموعة التي تألفت من عشرين حكاية منها: حبة الذرة العملاقة- بنت البيضة- الثور والحمار الكسول- الفلاح والخضر كما ضمت هذه المجموعة حكايات علي ولد زايد وبعض الحكماء، منها: زوجات علي ولد زايد- اليهودي وخال علي ولد زايد.. إلخ. أما المجموعة الثالثة فقد جاءت تحت عنوان (حكايات التهذيب والحكمة)، وهي حكايات تدعو إلى حسن التعامل مع الأرض والبيئة والحيوان ومع النفس، وتعد جزءًا من خلاصة خبرات الشعب اليمني العريق، وجاءت هذه المجموعة في عشرين حكاية أيضًا، منها حكايات: قيمتها كيس بصل- الملك والعراف- الحل بالزواج- نصائح الوالد- النصيحة بجمب- سارقة البن.. إلخ.

كما خصص سبأ في تصنيفه لهذه الحكايات فصلا مستقلا لـ (حكايات الحب والعشق) وهو نوع من الحكايات التي يرويها اليمنيون بأداء لا يخلو من مداعبة وفكاهة ومتعة، ويحفظها الكبار ويقصونها على الشباب فيتسلون بها في مسامرهم وفي جلسات القات التي لا تخلو من دعابة، وتضمن هذه المجموعة أربعة عشر حكاية، ومن هذه الحكايات: حكاية وضاح اليمن وروضته- عاشق ظبية النميرية- الفتاة التي تخاف من الزواج- زينة العاشقة.. إلخ. أما المجموعة الخامسة من الحكايات فقد حملت عنوان (حكايات الكواكب والجن والوحوش)، وتمثل هذه المجموعة الكثير من عناصر المعتقدات الشعبية اليمنية المرتبطة بالنجوم والسماء والكائنات الخرافية، وأغلب الحكايات الشعبية في اليمن نُسجت حول حياة البشر مع الجن، منها الحكايات التي كانت تروي زواج سبأ




الأول بالجنية التي كانت في صورة غزالة مرورًا بالملكة بلقيس وحكايات استعانتها في بناء العرش بالجن، ثم سيرة سيف بن ذي يزن الملك اليمني الذي تدور حول عالم الجن والإنس، واستمر هذا الخيال إلى وقتنا الحاضر، ويحوي ثمانية عشر حكاية، منها حكايات: العدار- طاهش الحوبان - جارة البيت - العضروط- الثعبان يحرس الكنز- الداهية. إلخ. وجاءت المجموعة قبل الأخيرة تحت عنوان (حكايات من أيام الإمام) والمقصود به الحكايات المرتبطة بفترة حكم الإمامة وأسرة بيت حميد الدين، وتعبر عن مدى التخلف والجهل الذي تم غرسه في أذهان الناس آنذاك، واشتملت هذه المجموعة ثلاثة عشر حكاية، منها: ثورة سعيد الفقي- طير أبابيل - زواج الإمام يحيى- لعبة الألغام- حرب الفوانيس... إلخ. أما المجوعة السادسة والأخيرة فقد صنفها سبأ تحت عنوان (حكايات شعبية فكاهية)، حيث يزخر التراث الشفهي اليمني بالحكايات الفكاهية التي يتسامر بها الناس في مجالس القات، ويتسلون بها أثناء العمل في الحقول والمزارع، وضمت هذه المجموعة اثنتين وعشرين حكاية، منها: الفقيه والطالب- عبده عفشو والتاجر البخيل- شربة هنية- ياشيخ ثوبك حرق- المغترب وزوجته. إلخ.

## الحكايات الشعبية في بلاد يافع

صدر عام 2019 كتاب جديد بعنوان «من الحكايات والقصص الشعبية في بلاد يافع» لمؤلفه ناصر سالم الكلدي عن دار الوفاق بالرياض، ويقع في 391 صفحة من الحجم المتوسط ضمن سلسلة «إصدارات الموسوعة اليافعية»، وهو ما يشير إلى مشروع خاص بتوثيق التراث اليافعي.

ومنطقة «يافع» تقع جنوب اليمن في محافظة لحج شمال شرق عدن.. ويشير نادر العمري في مقدمته للكتاب بسعادته عندما أخبره المؤلف قبل سنوات أنه يحفظ كثيرًا من الحكايات الشعبية التي كانت متداولة في بلاد يافع، وأنه ينوي تدوينها، وألح عليه حينها أن يكمل مشروعه حتى انتهى من جمع ما أمكنه جمعه من الحكايات، وأنه عازم على طبع الكتاب، وشرّفني بأن طلب مني كتابة تقديم لكتابه الرائع.. ويعرض المؤلف في مقدمة كتابه لمفهوم الأسطورة وعلاقتها بالقصة الخرافية والحكاية الشعبية، مشيرًا إلى أن مجموعة الحكايات التي سجلها في كتابه قد تجنح إلى اللون الخرافي وبعضها أشبه ما تكون بالأسطورة.

ويستمر المؤلف في مقدمته بحثًا عن جذور الحكاية الشعبية وتصنيفاتها إلى أن يصل إلى هوية الحكاية اليافعية محل الدراسة، وقد وقفت القصة اليافعية من المرأة في موقف التوسط، فهي تتحامل عليها في مواقف معينة، بينما تشيد بدورها في قصص أخرى.. لكن ذلك التبجيل والذم لا يعني المرأة ولا يحددها من حيث الجنس، لكن ذلك التبجيل والذم يتوازى مع السلوك الذي قد يرتكبه الرجل أو المرأة، حيث تنتقد القصة اليافعية «الخالة» وهي الزوجة الأخرى التي يتزوجها الرجل على امرأته الأولى، وكيف أنها تسيء معاملة أولاد الزوجة السابقة وبناتها. كما انتقدت الحكاية الشعبية اليافعية، بأسلوب مبطن، أهل الترف والقصور المنغلقة، وحرصت على ضرورة الإشادة بالتعلم من الحكماء، والتمسك بالأمانة، وذم السلوك السيء فضلاً عن تبجيل الأولياء واحترام كبار السن والوالدين، وقيمة الصبر..

إن الحكاية اليافعية تحفل بعناصر الإسقاط والسفر عبر الأزمان الذي ينقلك من زمن إلى آخر، والتي انتشرت في الزمن القديم.. والملفت في الحكاية اليافعية تحاملها على القضاة، وقد يعود السبب إلى أن القضاة ينفذون أمر الولاة والسلاطين، ولا يهمهم أن كان الشخص ظالمًا أو مظلومًا.. كما يعرض المؤلف لمبحث حول أهمية معرفتنا للحكاية الشعبية القديمة، وعلاقتها بالمعتقد الشعبي.. ويشير إلى أنه عادة ما تتخلل الحكايات عبارات يكررها الحكواتي في كل حكاية، وهي بمثابة تحسينات يأتي بها من عنده، كمثل قوله - إذا كانت الشخصية المحكي عنها تنتقل من بلاد إلى أخرى لمسافات طويلة (هيّ دبّي، هيّ دبّي)، وكذلك قولهم (وأرضًا تصلي وأرضًا تولي، وأرضًا تصلي وأرضًا تولي) للغرض نفسه عندما تطول الرحلة، وغيرها من العبارات التي يستخدمها الحكواتي لتحسين طريقة أدائه، ومحاولة إطالة القص قدر الإمكان.

ويحوي الكتاب ما يقرب من مائة وعشرين حكاية لم يقم المؤلف بتصنيفها رغم قابليتها لذلك، وإنما أوردها في ترتيب معين، وقد حملت كل منها عنوانًا دالاً عليها منها: الثعلب والغراب والنمر - الفلوس تدي ما طلبته النفوس - الرعوي البسيط والمشتري المحتال - الرجل الحكيم - الأميرة وباناواس - جرف التماني - حارس ليلة القدر - درس في تربية الزوجة - ماء عين الحياة - جدة أهل شبح. وقد حفلت المجموعة أيضًا بحكايات الأمثال الشعبية، منها: حكايات الأمثال الشعبية: الحسنة ولو على راكب الحصان - صليت لك تقر - لا الحمار بالنعمة ناق - لا معك جناحين قمّعي طُميحين - الضرطة بضرطة والحب به غلطة..

## الأغنية الشعبية اليمنية أبعادها الثقافية والجمالية

صدر عام 2012 كتاب «الأغنية الشعبية: أبعادها الثقافية والجمالية» لمؤلفه عبد الرحمن سيف اسماعيل، عن الهيئة العامة للكتاب بصنعاء. والكتاب يقع في 355 صفحة من الحجم المتوسط. والكتاب يقع في مبحثين يناقش الأول في مقدمة نظرية طبيعة الأغنية الشعبية اليمنية، مشيرًا إلى أغاني الفلاح التي تردد غالبًا أثناء العمل الجماعي، والأغاني المرتبطة بالمرأة، ثم يعرض لبعض جوانب الروح الجمالية والإبداعية في بعض نصوص الأغنية الشعبية المرتبطة بالمرأة والفلاح، مشيرًا إلى أن المرأة في كثير من النصوص الشعرية تحاول لفت انتباه الرجل الحبيب إلى جمالها وتلخص مشاعرها وأحاسيسها بلغة سهلة. أما الأغاني التي تعكس الحنين الذي يشعر به الإنسان تجاه الآخر: الابن - الزوج - الأب - الوطن.. فهي حاضرة بقوة في الأغنية الشعبية اليمنية:

ذكرتني يا ورد يا نيساني

شوقتني لبلدي وأوطاني

يا قاطفة الوردة ما فاح له شم

قلبي يحبك يا حبيب كن افهم




ويستمر المؤلف في عرض نماذج تحليلية للأغنية الشعبية اليمنية مركزًا على المرأة الريفية التي جبلت على التغزل بجمالها، وإبراز مفاتنها في محاولة لدغدغة مشاعر الحبيب.. وكذا الأغنيات التي تعكس الظمأ العاطفي بين الرجل والمرأة في قوالب جمالية شفافة، فتتغنى المرأة بالصفات الحميدة لمن عشقه قلبها، وحرك وجدانها طربًا للقائه:

صدر المليح بستان وورد فاتش

وأنا جزعت جنب الغيول العاطش

ثم يبحث عبد الرحمن سيف في الصور الجمالية لبعض نصوص الأغنية الشعبية وارتباطها بالإيقاع النغمي، ولا تزال النماذج التي يوردها تعكس مشاعر الحب والغزل والشوق العاطفي للحبيب:

أصه اسكتوا صوت بالنقيل داعي

لا هو الحبيب شامد له ذراعي

مشيرًا أيضًا للدلالة الجمالية لما أسماه «الأخضري» فالمرأة الخضراء هي المرأة السمراء الجميلة، ويطلق الأخضري أيضًا على الكثير من المنتجات الزراعية، ولذا حظي الأخضري بقسط أكبر في أغاني المرأة الريفية:

أخضر ينوس نازل نقيل الأعبوس

يا عيدروس افسح لكل مجبوس

كما يعرض المؤلف لبعض المفاهيم المتضمنة في الشعبية اليمنية كمفهوم الاغتراب والوطن ودلالات الفداء والترحيب بالحبيب، ومفهوم الرقص والأجرام السماوية في الدلالة على الحب:

زوج القمر يضرب إلى الشبابيك

صايف البدن يا سعد من يهاويك

ولا تزال النماذج الواردة بالكتاب حول الأغنية الشعبية مرتبطة بمفهوم الحب والغزل والتأثير الوجداني، فضلا عن القات والتنباك، إلى جانب دلالات «القامة» أي قامة الرجل باعتبارها إحدى صور الجمال أيضًا، فكل امرأة أنشدت لهذا الرجل الطويل.. أو ذاك القصير، وكل رأته بعينها وبقلبها، وبمعاييرها المختلفة:

رد السلام على الطويل واجب

أما القصير جبجب بالشواجب

ويصل بنا عبد الرحمن سيف إلى المبحث الثاني الذي خصصه لأغاني الفلاحة، ليشير إلى أن الأغنية الفلاحية ارتبطت أكثر بالأرض والعمل.. وهي تختلف كثيرًا عن أغاني المرأة والحب والغزل، وأبرز الاختلافات في كون الأولى فردية وجدانية أكثر، فيما نجد أن الأغنية الفلاحية أغنية جماعية أكثر منها فردية، وتعبر عن روح الجماعة، حتى أن المقاطع الفردية في الأغنية الفلاحية لها إيقاع أقرب إلى الجماعية.. وهذا النوع من الغناء لا يحتاج عادة إلى استخدام الآلات الموسيقية.. وتتنوع الأغنية الفلاحية بتنوع المواسم والمواقيت الزراعية التي تخضع لحركة النجوم والشمس والقمر والأفلاك، وتعتمد على «الملالاة» والمشتقة من اللازمة الغنائية التي يبتدىء بها المغني بقوله: ألا ليه ليه ليليه».. وصنف المؤلف هذا النوع من الأغاني إلى عدة أنواع منها أغاني «الشصرة» وهي مفتاح الموسم الزراعي وأوله، حيث يتمنى الفلاح أن يكون مبشرًا بخير وفير:

هي بالله بدا مالي

صباح عدتي وأثواري

صباح من سنامه عالي

صبوحك يا بنت خالي

قزحة بيضة وبصالي

وهناك أنواع أخرى من أغاني الفلاح رصدها المؤلف منها: أغاني المقرب، وأغاني البذار (الذري) وهي مرحلة مهمة وأساسية في أعمال الزراعة، ولهذه المرحلة أغانيها وأهازيجها الخاصة، وفيها تكثر الأعمال وخدمة الأرض، فيقول على لسان الفلاحة:

شجي خصب وشترجع تشاني

بالخصب ماشكش أني

شجي خصب شترجع تراجع

وادكع وابن الدكع

شجي خصب شجي محاجين

ولعين وابن اللعين

ويختم المؤلف كتابه بنوعين من أغاني الفلاحة الأولى هي أغاني «النقوة» التي تأتي فور ظهور الزرع مباشرة، حيث يقوم الفلاح خلالها باستخدام الحجنة لانتشال النباتات والأعشاب الطفيلية التي تعيش على حساب الزرع، وهي عملية مهمة في العمل الزراعي. والنقوة باعتبارها عملية تؤدى بطريقة جماعية باستخدام الأهازيج والزوامل والمواويل التي تستهدف تشجيع الناس وحثهم على إنجاز العمل بصورة سريعة:

الأخضر محنا وجالس.. الليل

طارح أرجله على المتارس.. الليل

الأخضر تهيا ونشر.. الليل

أخضر خضرته كالعلالي.. الليل

أما النوع الأخير من أغاني الفلاحة فقد جاء تحت اسم «الحشوشة»، والحشوش هو جز العشب الذي يظهر في أطراف الأحوال والمدرجات ومسافح المياه وعلى جدران المدرجات باعتبارها طعامًا خصبًا وطازجًا للأبقار والأغنام:

قولوا لمنقوش البناني

ما السهم صابني

قولوا لمنقوش الخضابي

ما الدمع ساكبي.

## الأدب الشعبي في محافظة حجة

صدر عام 2015 كتاب «الأدب الشعبي في محافظة حجة» لمؤلفه يحيى محمد جحاف عن مؤسسة حجة الثقافية، والكتاب يقع في 159 صفحة من القطع المتوسط. وأشار المؤلف في مقدمته إلى أنه قد سعى في كتابه إلى جمع شذرات من التراث الثقافي في محافظة حجة التي تتميز بخصوصية في جوانب الأدب الإنساني المتنوع، والمتميز بخصوصيته النابعة من التضاريس المتنوعة التي جمعت بين الجبل والسهل والساحل كان لها الأثر الكبير في هذه الخصوصية، دون الكثير من




المحافظات اليمنية الأخرى.. ويستطرد بقوله: أننا قد حاولنا جمع جزء بسيط من هذا الموروث النادر تاركين الباب مفتوحا لكل من يرغب من المهتمين والباحثين من أبناء الوطن عامة وأبناء محافظة حجة في البحث والجمع في هذا الجانب المهم الذي يحتاج إلى تضافر كل الجهود كون المجتمع يشهد حاليا الكثير من التحولات الاجتماعية والثقافية التي أخذت تؤثر على الوسائل والمؤسسات التقليدية التي كانت تؤطر عملية النقل من جيل إلى آخر، والتي يمكن أن تؤدي إلى مكونات الذاكرة على هذا الصعيد، وبالنسبة إلى مكوناتها على أصعدة أخرى، إلى فقدان هذا الإرث الثقافي والتاريخي، وهذا ما لمسناه من خلال النزول الميداني والالتقاء بالكثير من الناس الذين صاروا لا يتذكرون إلا القليل منه نتيجة الطغيان المدمر الذي حل على هذا الموروث الثقافي.

بدأ المؤلف كتابه بمقدمة علمية تناول فيها مفهوم الأدب الشعبي، ثم تتابعت فصول الكتاب التي بدأها بفصل حول «الأغنية الشعبية» التي صنفها إلى: أغاني العمل الزراعي- الحصاد (الصراب)- أغاني نزع المياه- أغاني الرعي وجمع الحطب- أغاني العرس- أغاني المهد (أغاني الأطفال)- أغاني الجمالة- أغاني السفر- أغاني الفراق- الانشاد الديني- أغاني التكافل الاجتماعي.

وقد أفرد المؤلف تعريفًا لكل نوع مع تقديم نماذج منه. أما الفصل الثاني فقد خصصه المؤلف لبحث «الزامل اليمني» وهو عبارة عن أبيات من الشعر العامي البسيط يعود تاريخه إلى ملوك حمير، وتتنوع الزوامل باختلاف المناسبة، وفي العادة تؤدى بشكل جماعي، حيث يقوم أحدهم- ويطلق عليه في بعض المناطق «البداع» أي من يبدع القول- بوضع الكلمات وتلقين الآخرين هذه الكلمات لحفظها حتى يتمكن الجميع من ترديدها كون المجموعة الأولى تقوم بترديد مقطع وتتوقف، وتقوم المجموعة الأخرى بترديد المقطع المكمل له أو ترديده في بعض الحالات، كما أنها تكون مصحوبة بالطاسات والمرافع وحامليها أمام الصفوف. والزامل في اليمن هو تعبير للحياة المباشرة من خلال الأصوات المتجاوبة، وهو نتاج جماعي روته أجيال عن أجيال، وأكثرها مشهورة التداول، لكنها تظل مجهولة القائل.. وهناك زامل الحرب، وزامل الترحيب وزامل الاستقبال، وزامل الزفاف، وزامل العودة، والتمجيد والنصر والسياسة وغيرها.. ومن هذه الزوامل ما يكون على هيئة أبيات شعرية على أي بحر من الشعر ومنتقاة مثل:

يا من يخالف أمر مولانا ويعصيه

لا بد من يوم يراه

لا بد من يوم يشيب الطفل فيه

والطير يرسي في سماه

ومنه ما يكون على هيئة أرجوزة:

سيد تكبر والله أكبر

لا بد من نهجم جباه

نضرب على أكباده بمعبر

ونلحق الذانب وراه

ثم ينتقل جحاف لعرض الأدب الشعبي المرتبط بـ «المناسبات» ومنها احتفالية عيد الفطر وعيد الأضحى وارتباطهما بأغاني النساء

سنسين الرغد

قد أول العشر من غد

قد الكباش في الدرج

والبر الأحمر مدقق

كما يستعرض الأغاني المرتبطة بالجباء في الأعراس، وهي بمثابة المساعدة المادية للحرية لمواجهة الحياة القادمة، ويدخل ذلك ضمن التكافل الاجتماعي، لكنه يبقى في حكم الدين لابد من قضائه، إلا أنه يطغى عليه التفاخر والإحراج والقمار بين الحضور كونه علنًا، ويبدأ بالكلمات التي مطلعها ذكر الله ورسوله صلى الله عليه وسلم بالإضافة إلى مفردات لغوية تحمل خصوصية المكان:

البدع بذكر الله　　والثاني الهادي

بز البخور يطلع　　ولا نزلنا له

بأربع مية مجرى　　وألفين خياله

ثم يفرد المؤلف لشرح نماذج من الأغنية العاطفية اليمنية، وأغاني العروسة أو زفة الحريوة، والتي تبدأ مطلعها بالصلاة على النبي مع تنبيهها بالتجهيز والاستعداد، فقد حانت ساعة الرحيل وتوديع أهلها والانتقال إلى المكان الآخر الذي حلمت به:

يا صلاتي على روح النبي الغالي

قومي احربي يا حلاها يا رسمتينا

واحنا رسمنا الشباب وانت رسمتينا

تودعي بيت أبوش طوي في على أركانه

كما يخصص المؤلف فصلا عن الأغاني المصاحبة للرقص الشعبي وألعاب الطفولة والشباب، مثل ألعاب البرع، والمدرهة، وأغاني البالة، وهي من أغاني سمرية، تؤدى في جماعة وتقال في علان بعد صلاة العشاء. أما الحجاج أي أغاني الحجيج فمرتبطة بطقوس الحج منذ خروج الحاج من منزله حتى العودة إلى أهله:

منا سلام الله مياتي　　يبلغ إلى مكة الياتي

بيت العدالة واليقين

منا سلام الله مثني　　يبلغ إلى عند الحاج منا

صاحب وله مرحب عزيز

ثم ينتقل المؤلف لبعض أنواع الأدب الشعبي في عالم الأساطير ومدلولاتها، والتشييع والوداع وهي المرتبطة بعادات دفن الميت وتوديعه

يا با ويا ولدا　　أين الطريق لي تدلى

في عارضة أو ملوى

يا با ويا ولدا　　يا ورقة يا خضراء

سيري شرس بين الماء

ويختتم جحاف كتابه بفصل حول المعتقدات الشعبية والرموز المرتبطة بها كالمعتقدات المرتبطة بالحيوانات والطيور وبعض الأفعال مثل الكنس بعد سفر الشخص من المنزل، والجلوس على ضوء القمر، وكذا مدلولات العين والكف والأنف وقراءة الفنجان.. إلخ..

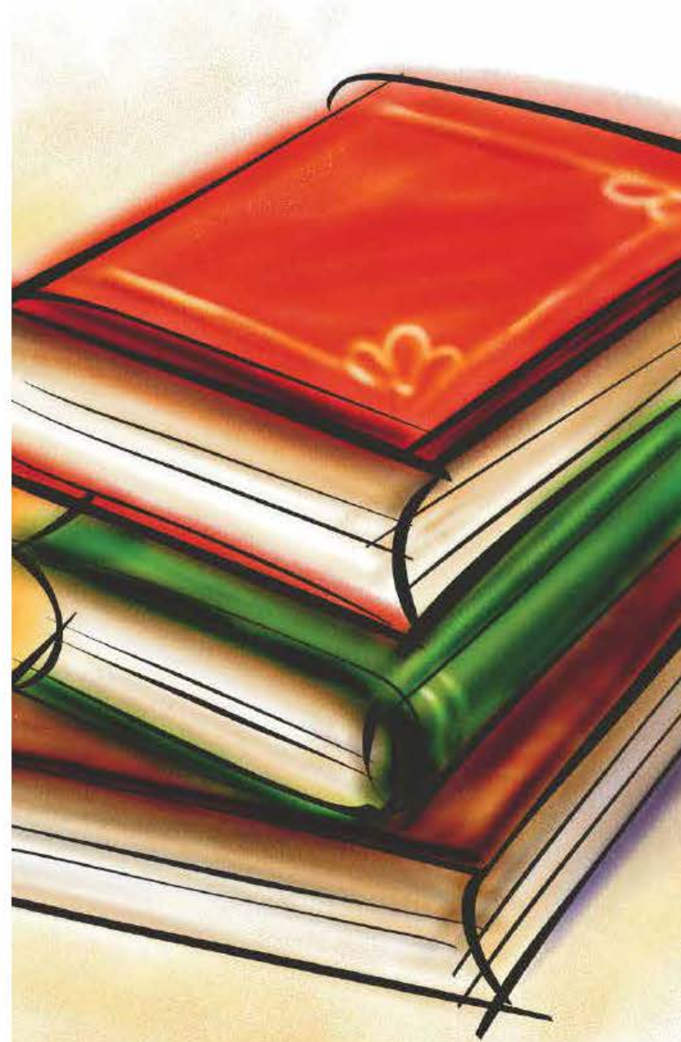
هذه هي الرحلة الأولى في عالم التراث الشعبي اليمني.. وفي العدد القادم سأقدم لكم القسم الثاني من الرحلة..

أ.د. فرج قدري الفخراني - مصر

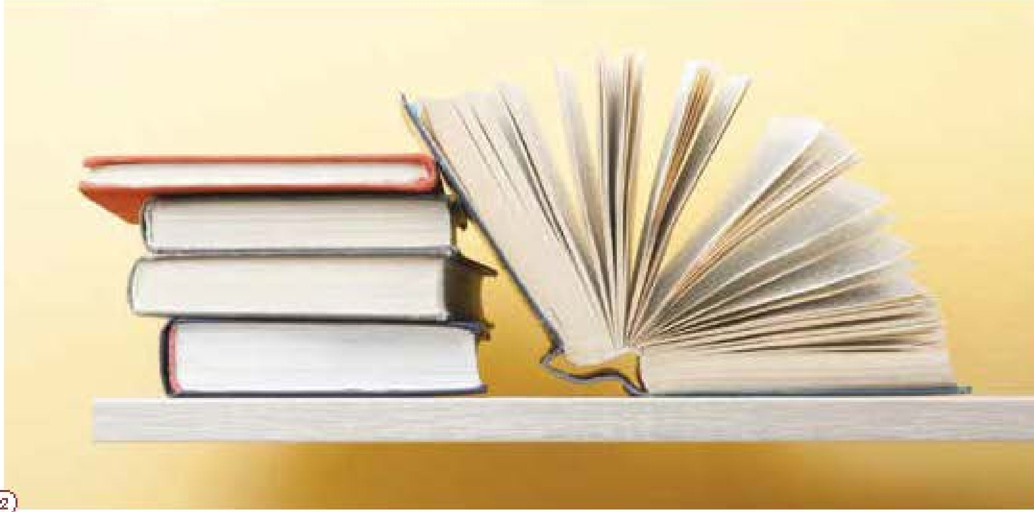
# الكتابة «بالابتسار»[1]

## استدراك[2] بحث د.جهينة الخطيب «التأثر والتأثير بين الأدب الشعبي العربي والأدب الشعبي العبري»

الثقافة الشعبية عدد 50، ص 46 - 53



لا نشاحت الخطيب فيما ادعت من دراسات في الأدب الرسمي - الفلسطيني تحديدًا - في سيرتها المحشورة في ذيل مراجع بحثها «النحيل»، ولم يضرّني أن تحيد الخطيب عن تخصصها، ولكن ما هالني تناول الموضوع كما لو أن متخصصًا واحدًا عربيًا على الأقل لن يقرأ ما تكتب[3]، فأَخَذَتْ تسطر جُمَلًا توجب استدراكات عديدة، نجتبي منها ما يناسب حيزًا مسموحًا به لتعقيب، ومنهجيًا يبدو أن الخطيب أقامت دراستها على المدرسة المقارنة في الأدب الشعبي[4]، وفي تداخل مبهر جعلت المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن أساسًا لتفسير الموتيفات المتشابهة في الثقافتين العربية والعبرية، فتقول الخطيب «و..نظرية .. تؤكد العالمية في الأدب الشعبي... وهذا ما سنحاول إثباته في بحثنا من خلال التأثير والتأثر بين الأدب الشعبي العبري والعربي»[5] ص 47، وبنفس الجرأة تداخل لديها مفهومان مستقران لدى المتخصصين لا يجور أحدهما على الآخر وهما الأدب العبري والأدب اليهودي[6]، وكان حريًا بها في



②

«خصم قراءاتها» للثقافة العبرية – القريبة منها – أولًا أن تعي هكذا فروق، كذلك تداخلَ لديها مفهوما الفولكلور والأدب الشعبي حيث يشكل الأخير مع العادات والتقاليد، والمعتقدات الشعبية محورًا فولكلوريًا واحدًا هو التراث الشعبي غير المادي، كذلك حَشْرها نظرية النوع الأدبي بمفهوم مبتسر للنظرية في نطاق الأدب الرسمي، متجاهلة تحديثاتها الأخيرة على يد سعيد يقطين، وكان حريا بها قراءتها في نطاق الأدب الشعبي وهي القراءة التي تنتهي بها إلى تصنيف الأنواع Genre Classification الذي دشنته الإسرائيلية ذات الأصول المجرية هيدا جاسون في أوائل النصف الثاني من القرن الماضي[7]، وطَبَّقَه الإسرائيلي ذو الأصول العراقية أيشور יצחק אבישור على مجموعة قصص ليهود العراق سنة 1984[8]، كما طَبَّقَته الإسرائيلية ذات الأصول الإيرانية سورودي S.S. Soroudi على مجموعة قصص ليهود إيران سنة 2002، ناهيك عن مجموعات قصص عربية في أرشيف القصص الشعبي في إسرائيل אסע[9] في جامعة حيفا، والذي اعتمد عليه المصري الفخراني في دراسته لمجموعة قصص يهود مصر سنة 2003م[10]، وفيما يتعلق باتبسار قوانين أولريك Axel Olrik الملحمية فهي ثلاث مجموعات لا ثلاثة قوانين (مجموعة قوانين الشكل (تسعة قوانين) – مجموعة القوانين اللغوية (ثلاثة قوانين) – مجموعة قوانين المضمون (قانونان)[11]، أما ابتسار مناهج دراسة الأدب الشعبي وحصرها في منهجين / طريقتين (طريقة الشمولية – طريقة المحلية ص 47) فهو فضلًا عن الابتسار – هو تداخل بين المنهج / الطريقة ووصفها، أما أشهر المناهج بلا ابتسار فهي المدرسة التاريخية الجغرافية، أو المدرسة الفنلندية وتطورت عنها المدرسة المقارنة التي ابتكرت أدوات لدرسة الأدب الشعبي كالطراز Type والموتيف Motif وكذا المدرسة البنائية[12] صاحبة مفهومي المهام תפקידים والوظائف פונקציות وأخيرًا وليس آخرًا المدرسة البنيوية التي استخلصها شتراوس عند دراسته لعدد ضخم من أساطير قبائل الإسكيمو (813 أسطورة)[13]، وفي غير المنهج غاب عن الخطيب تحديد إطار زماني أو مكاني أو مصدرا أو مرجعا تقيم عليه الدراسة، فجاءت شواهدها غير الموثقة تقوم على ما تبادر إلى ذهنها، فإخبارنا باطلاعها على رواية ما ليس بحاجة إلى التحقق، هكذا جاءت مرويات ص ص 48 – 49 فتقول الخطيب «هناك مثال لقصة يهودية وردت في مصادر قديمة... ص 49» دون تحديد لطبيعة وكُنْهِ هذه المصادر جازمة أن شخصية صاحب موسى «الخضر عندها» هو شخصية يهوشع بن لوي، بغض النظر عن صحة إحالتها لموسوعة عيلي ياسيف עלי יסיף الخاصة

بالقصة الشعبية العبرية، فقارنت الخطيب بين تفاسير يهودية والقرآن الكريم باعتبار أن ما ورد بهما بشأن موسى وصاحبه على الأقل – مادة أدب شعبية، وهو ابتسار إحالي تكرر بعد ذلك فيما ورد عن جحا وهرشلي[14]، وفيما ورد عن الأمثال العبرية والعربية ص ص 50 – 51، وحتى في المرة التي ذكرت فيها إحالة لرواية جاءت الإحالة مبتسرة اسم المؤلف ومبتسرة العنوان الكامل للكتاب، ومبتسرة سنة الطباعة، ومبتسرة إحالات الجزء والصفحات «ספר חסידים, מהדורת ויסטינסקי פריימן, סי, ה – ו» ولن نشاحت الخطيب في صحة كلمات الإحالة هنا، أما ابتسار/ خطأ بعض الكلمات العبرية فنقتصر على ما تكرر منها في ذات البحث، وبذا يتحتم التصويب مثل «דן בן עומוס والصواب דן בן עמוס – דב נוח אבי والصواب דב נוימן – סיפור העם העברי والصواب סיפור-עם עברי» أما ابتسار إيراد النص العبري للأمثال على الأقل، فقد أخلَّ كثيرًا بفهم المقاربات الدقيقة بين الأمثلة العربية غير الموثقة بنظائرها غير الموثقة أيضًا، التي تقول الخطيب إنها عبرية، ضاربة بعرض الحائط أهمية اللغة في الأمثال تحديدًا[15] لاعتبارات سيميائية وجمالية، أما ابتسارات الهوامش والمراجع فيمكن للقاصي والداني الوقوف عليها.

كلي أمل أن يكون الإستدراك دعوة لمزيد من المراجعات حين نتناول الأدب الشعبي كونه عابرًا للثقافات، لأن المُسْتَدْرِك حينها قد لا يكون ابن ثقافتنا.

- **الهوامش:**

1. ابتسار من الفعل بَسَرَ والبَسْرُ: الاستعجال بالشيء قبل أوانه، نحو: بسر الرجل الحاجة: طلبها قبل أوانها، وماء بسر: متناول من غديره قبل سكونه، وقيل للقرح الذي ينكأ قبل النضج: بسر، وقوله عز وجل ﴿ثم عبس وبسر﴾ ﴿المدثر/22﴾ أي أظهر العبوس في غير أوانه وفي غير وقته. وفي هذا الحقل الدلالي قصدنا بالإبتسار.
2. تفتح مجلة الثقافة الشعبية بابًا رحبًا لمراجعة الأفكار المطروحة بين المتخصصين، مما يدفع إلى ثراءات نقاشية، وذلك من خلال باب أصداء الذي يسمح بجدليات الفكر وإشكاليات المنهج، وهو ما اختبرته في العدد 33 من المجلة في مقال "مناسبة الصورة للمقال في دراسات المأثور الشعبي"، وهو ما يدعوني دائمًا إلى قراءات متمعنة فيما ينشر في مجلتنا الغراء، متطلعًا دائمًا للإفادة من كل ما ينشر، وقد جاء هذا الإستدراك ليصب في خانة الإثراء المتبادل، وكلي ثقة أنني أول المستفيدين من جدليات فكرية متوقعة.
3. حول الدراسات العربية السابقة للفولكلور اليهودي بشكل عام، والأدب الشعبي العبري على وجه الخصوص بعد كتاب مرسي / جويدي الصادر عن دار المعارف عام 1977م راجع تفصيلًا دراسات كل من سوزان السعيد يوسف، وفرج قدري الفخراني، وياسر عبد الحكم طنطاوي.
4. حول المدرسة المقارنة في دراسة الأدب الشعبي راجع تفصيلًا:
   - نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، ط.أولى، القاهرة، 1994.
   - محمد الجوهري، محرر، موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، ط. ثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، القاهرة 2012.
   - דינה שטיין, מחקריו של דן בן-עמוס על הספרות העממית במדרש: הגדרת הסוגות האתניות בהקשר התרבות, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, כרך תשנ"ז – תשנ"ח, עמ' 25 – 32.
   - דן בן-עמוס, מגמות חדשות בחקר הפולקלור, הספרות, 20 (1975).
   - Dan ben-Amos, Jewish Studies and Jewish Folklore, Proceedings of the Tenth Eord Congress of Jewish Studies, Division D, Vol. II, Jerusalem 1990.
5. الفرضية هنا تقوم على اعتبار أن العناصر المتقاطعة في الأدبين ناجمة عن تأثير أحد الأدبين على الآخر، وهو ما يصدق على تقاطع التيمات أو الشخصيات أو الأحداث ...إلخ في الأدب الرسمي، وله مناهجه في التفسير المغايرة لمناهج دراسة تقاطعات موتيفية أو تيمية في الأدب الشعبي.
6. حول افتراقات وتقاطعات كل من الأدب العبري والأدب اليهودي راجع تفصيلًا: